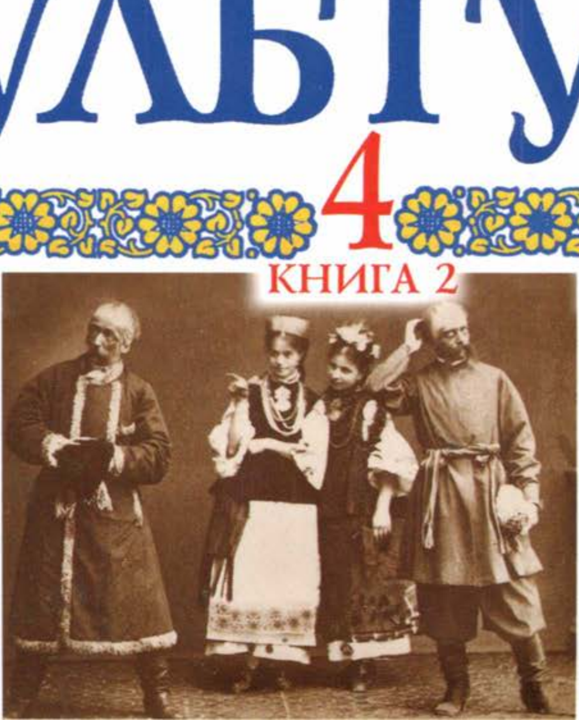
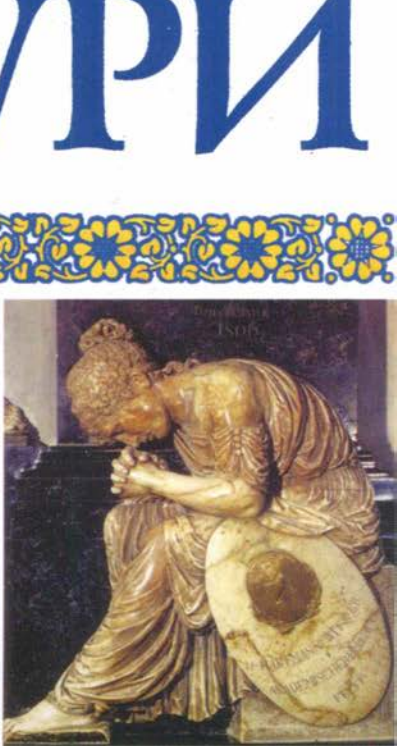
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

4

КНИГА 2

Історія української культури

4

ТОМ

Книга 2

НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ НАУК
УКРАЇНИ

НАУКОВА ДУМКА

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

КИЇВ 2005

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА другої половини XIX століття

4

ТОМ

КНИГА 2

Редакційна колегія тому, кн. 2

СКРИПНИК Г. А. — головний редактор
ПИЛИПЧУК Р. Я. — заступник головного редактора
РУБАН В. В. — заступник головного редактора
ПОНОМАР Л. Г. — відповідальний секретар
ГРИЦА С. Й., ДЗЮБА І. М., ЖУЛИНСЬКИЙ М. Г.,
НАУЛКО В. І., НІМЧУК В. В., ПОПОВИЧ М. В.,
РУСАНІВСЬКИЙ В. М., СЕГЕДА С. П., СКЛЯРЕНКО В. Г.,
СТЕЛЬМАЩУК Г. Г., СТЕПОВИК Д. В.

НАУКОВА ДУМКА

Автори четвертого тому, кн. 2

БОНДАР М. П., ЗАГАЙКЕВИЧ М. П.,
ПИЛИПЧУК Р. Я., РУБАН В. В., СЕЛІВАЧОВ М. Р.,
ТИМОФІЄНКО В. І.

*Ілюстративний матеріал
підібрано авторами*

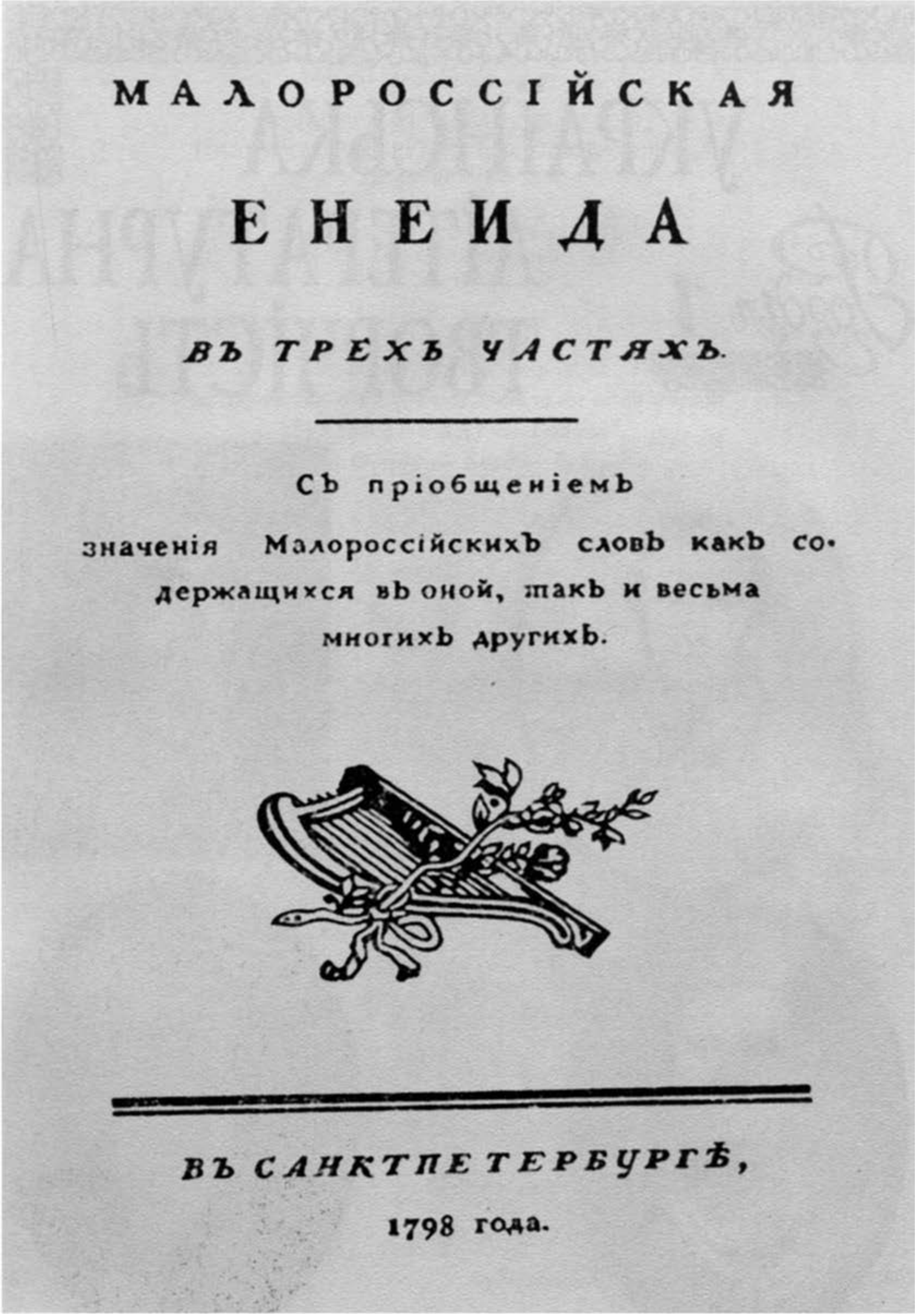
***Видання випущено у світ
за сприяння Фонду інтелектуальної співпраці
"Україна — XXI століття".
Голова Фонду — Богдан Губський***

І $\frac{0502000000 - 013}{2005}$

ISBN 966-00-0541-5
ISBN 966-00-0188-6 (т. 4, кн. 2)

Розділ 1

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ



МАЛОРОССІЙСКАЯ

ЕНЕИДА

ВЪ ТРЕХЪ ЧАСТЯХЪ.

Съ пріобщеніемъ
значенія Малороссійскихъ словъ какъ со-
держащихся въ оной, такъ и весьма
многихъ другихъ.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
1798 года.

Обкладинка першого видання "Енеїди" І. Котляревського. Петербург, 1798 р.

1.1. Становлення нової української літератури. Іван Котляревський

На рубежі XVIII—XIX ст. відбуваються рішучі трансформації в системі художнього мислення, пов'язаного з українським красним письменством. Помітні художньо-літературні явища, що постають у цей період, за всієї численності ознак, притаманних літературі попередньої доби (XVII—XVIII ст.), засвідчують явне тяжіння до нових принципів розуміння художнього твору, нової культурної свідомості, що все настійніше утверджує свої позиції.

Фундаментальні першопричини цього великого культурно-історичного зрушення до кінця ще не з'ясовані, але сам факт його виразно сприймався сучасниками й найближчими наступними поколіннями, був і залишається очевидним для мистецької та мистецько-критичної свідомості.

Один з істориків літератури уже в 1911 р. писав про означений період: "Бувають в історії народів дати, які немовби розривають надвоє їхнє життя і кладуть межу високу посеред рівного шляху історичних подій. Минувшина осталась по той бік межі, майбутність стелиться по цей, і хоча генетичні зв'язки між ними очевидні для кожної людини, проте зразу ж видно, що історія тут круто звертає з свого попереднього шляху й починає якусь нову путь, дає початок новому напряму. Немов у фокусі, збираються тут, на цьому повороті, тенденції довгих віків, потайна виявляється робота багатьох поколінь. Ті самі тенденції, що не зовсім ясно стояли навіть перед своїми творцями, та сама робота, яка йшла, здавалось, тільки по інерції, враз виступають у зовсім новому світлі від однієї якоїсь події, що за одним разом робить немов підрахунок попередньому й надає глибокої ваги тому, в чому сучасники бачили свою звичайну буденщину..." [1]

Певна річ, подією, що стоїть у центрі такого повороту, якщо йдеться про українську літературу (а саме про це й мова в цитованих міркуваннях), виступає, на думку дослідника, а також багатьох його попередників і наступників, вихід перших трьох частин поеми "Енеїда" І. Котляревського 1798 р.

Такий поворот до нового літературного і, зрештою, культурного розвитку, із "Енеїдою" у вирішальній своїй точці, далі вимічений низкою наступних яскравих явищ, був би, очевидно, неможливий

[1] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — Київ, 1995. — С. 276.

поза процесом настійного успадкування національно-духовних традицій, що здійснювався і в складному для них XVIII ст. й засвідчував незнищенність духу вільнолюбства, а з ним і невичерпність художньо-творчого потенціалу нації. Ймовірно, не випадково накопичення нових спромог у художній творчості і, зокрема, в творчості літературно-художній, загалом співпадає із зовні не надто помітним, але якісно новим ступенем національного самоусвідомлення. У культурно-політичне життя кінця XVIII ст. доходять відгомони автономістських змагань. Народна творчість, козацькі літописи й діаріуші доносять пам'ять про Гетьманщину, формуються політичні й духовно-культурні уявлення, виразом яких стала пізніше "Історія Русів" — твір, на який у зв'язку з національним письменством особливу увагу звертав І. Франко: «Розбір "Історії Русів" поможе <...> відразу вияснити той ідейний грунт, на котрім виростала новіша українська література» [2]. Паралельно з цим глибше розкривається гуманістичний зміст української духовності, яскравим свідченням чого було життя й творча діяльність Г. Сковороди. Таким чином, складаються передумови для пошуку нової "духовної вітчизни" (у суголоссі з можливою інтерпретацією сюжету, що його було обрано для втілення в поемі Котляревського).

Для початку нового етапу української літератури мала значення мовна ситуація в культурному житті України у другій половині XVIII ст., яка була загалом кризова. Книжна писемність, вияви якої на кінець століття слабшають, базувалася (різною мірою) на староукраїнській, російській, польській, латинській мовах, а в певній частині схилялася й до контактів із мовою українського простолюду, що у сфері словесності виявляла себе як мова народної пісенності. Особливо критичним було становище мови староукраїнської, яка свого часу, розуміється, у різних своїх варіаціях, виступала основною в українському книжному письменстві. Від національних коренів чимраз масовіше й інтенсивніше в другій половині XVIII ст. відриваються її основні носії — панство та вище духовенство. Послаблюється рукописна традиція. У цих умовах література (і не лише художня) постала перед альтернативою: або спрямованими інтелектуальними зусиллями рішуче модифікувати, розширити базу староукраїнської мови, або ж взяти за основу письменства мову "простонароддя", яка мала живе джерело саморозвитку. Твором Котляревського було утверджено орієнтацію на останнє. Його мовний вибір став незворотною віхою в українському літературному розвитку, вслід за словесністю художньою цей вибір протягом XIX ст. розділили такі галузі культурної діяльності, як публіцистика, літературна критика, гуманітарні науки.

Починаючи з пізнього Відродження в європейських літературах — у кожній з них раніше чи пізніше — стає очевидним формування нового розуміння художності, того її типу, яким запрограмовується естетична, філософська, етична самодостатність кожного окремого твору як одиниці художньої системи тієї чи іншої історичної доби, відносна замкненість твору на свій власний смисл, відтак вибудова у ньому певною мірою завершеного і герметичного ху-

---

[2] *Франко І.* План викладів історії літератури руської // Зібр. тв.: У 50 т. — Київ, 1984. — Т. 41. — С. 61. Далі в тексті посилання на це видання із зазначенням в дужках тому та сторінки. Посилання на твори, що не увійшли у п'ятдесятитомник, дається звичайним порядком.

дожнього світу. Відповідно утверджується орієнтація письменника на еталон якомога повнішої "безінтересовності" твору, автором якого він виступає, тобто його незалежності від позахудожньої мети, недопустимість підпорядкування його концепту будь-якій ідеології (політичній, релігійній тощо), рішуче ослаблення емпірично-ситуативної зумовленості й такого ж ґатунку адресації художнього творіння. В основній і сутнісній частині ці уявлення стали далі предметом філософсько-естетичного розгляду, зокрема, у "Критиці спромоги судження" (1790) І. Канта (узагальнюючи набутий на той час європейський художній досвід, філософ визначав ці принципи у категоріях "доцільність без цілі", "доцільність поза устремлінням до набуття поняття"), у працях Г.-В.-Ф. Гегеля, Ф.-В.-Й. Шеллінга, німецьких романтиків. Кілька етапів "відродження" переживає спадок античності, в якому мислителі й літератори знаходять опору для проголошення новочасного розуміння художності, принаймні арсенал тем і сюжетів, суголосних її загалом конкретно-чуттєвій природі, особливостям її композиційно-образного світотворення. Естетична свідомість Нового часу звертає увагу також на народну пісню, казку, інші фольклорні жанри, підкреслюючи їх відмінність від творів писемної словесності, від творів індивідуально-авторських, проте естетики не відмовляють цим жанрам у наявності своєрідного художнього начала.

Такі уявлення, відповідні світогляду й естетиці Нового часу, поступово знаходять місце й на теренах України, сформувавшись під кінець XVIII ст. З "Енеїдою" Котляревського і тим рядом творів, що підтримували й розвивали започатковані нею естетичні принципи, контекст літератур новочасних стає для українського красного письменства спорідненим середовищем.

Іван Котляревський (1769—1838) — уродженець Полтави. Освіту здобув у духовній семінарії, спершу працював дрібним чиновником, у 1796—1808 pp. перебував на військовій службі, 1806 р. брав участь у бойових діях російсько-турецької війни, пізніше завідував у Полтаві освітньо-виховними установами, протягом 1818—1821 pp. був директором Полтавського театру. Початок роботи Котляревського над "Енеїдою" сягає, ймовірно, ще його молодих літ. Перше видання поеми з'явилося в Петербурзі 1798 р. без відома автора і мало успіх. У 1808 р. вона виходить вдруге, у 1809 р. — ще раз, уже з участю самого поета, з доданням четвертої частини поеми. Повністю завершена "Енеїда" (шість частин) вийшла по смерті письменника у Харкові 1842 р.

Котляревський є також автором перших українських п'єс — "Наталка Полтавка" та "Москаль-чарівник", що ставилися у Полтавському театрі, коли з ним співпрацював письменник, пізніше (відповідно у 1838 та 1841 pp.) вони були надруковані. Літературна й культурна діяльність українського письменника мала всеросійський розголос — у 1821 р. його було обрано почесним членом петербурзького "Вільного товариства аматорів російської словесності". Дружні стосунки з Котляревським підтримували М. Гнідич (перекладач Гомера російською мовою, українець родом), О. Сомов (відомий російський прозаїк, також українець), М. Гоголь, І. Срезневський, Д. Бантиш-Каменський. З великою шаною до поета в останнє десятиліття його життя ставилася молода плеяда харківських літераторів, осередок яких творив так звану "харківську школу романтиків", що підхопили у Котляревського естафету подальшого поступу національного письменства.

Г. Коваленко. Іван Котляревський. 1920-ті рр. Олія.

“Енеїда” — по-своєму унікальний твір в українській літературі. За загальною сюжетною схемою це — бурлескно-травестійна переробка однойменної поеми давньоримського поета Вергілія (I ст. до н. е.), що розповідає про залишки троянського війська, які відпливли із зруйнованої Трої, їхні пригоди у мандрах по морю та завоювання нових земель там, де пізніше мав бути побудований Рим. Героїчний сюжет цього твору надавався до переосмислень, і ще до Котляревського існувала традиція травестованих “енеїд” (твори в італійській, німецькій, французькій літературах), але саме українському поетові вдалося вдихнути життя у відомий сюжет, наділити передбачувані цим сюжетом зображення особистісною живою емоцією, розгорнути його в колоритних, конкретно-чуттєвих образах персонажів, речей, обставин дії.

Певна річ, Котляревський не створює епопеї. Сюжет, заданий поемою Вергілія, український поет спрощує, головну увагу зосереджуючи на таких епізодах, як втеча Енея від закоханої у нього Дідони, мандрівка героя у підземне царство, де батько Енея пророче окреслює його майбутнє, боротьба з рутульцем Турном за руку Лавінії, доньки царя Латина, зрештою, за царський престол, — боротьба, що швидко набуває рис великої збройної сутички. Дотримуючись в цілому вузлових сюжетних моментів Вергілієвої поеми, залишаючи діючими основних героїв та богів з їхніми іменами, Котляревський, переважно у плані гумористичному, відображає різні сторони того життя, яким воно було в Україні у другій половині XVIII ст. Він щедро наснажує поему реаліями національного побуту, “переодягає” (травестує) троянців та інших в українські строї, подає численні алюзії на українську історію, зокрема козацтво.

Можливо, не тільки на комічний ефект, але й на спробу певного урівнення двох різних просторово-часових сфер розраховане поєднання в одній строфі, інколи в одному образові, понять та реалій антично-римського світу й українських національно-побутових. У поемі Котляревського, особливо у початкових частинах, домінує (хоча при цьому не є однозначним і єдиним) здоровий дух бадьорої безтурботності, веселощів і завзяття. Автор та його герої бувають і стриманими та замисленими, проте загальна сміхова атмосфера у різних її градаціях і відтінках невіддільна від енергійного освоєння ними життя.

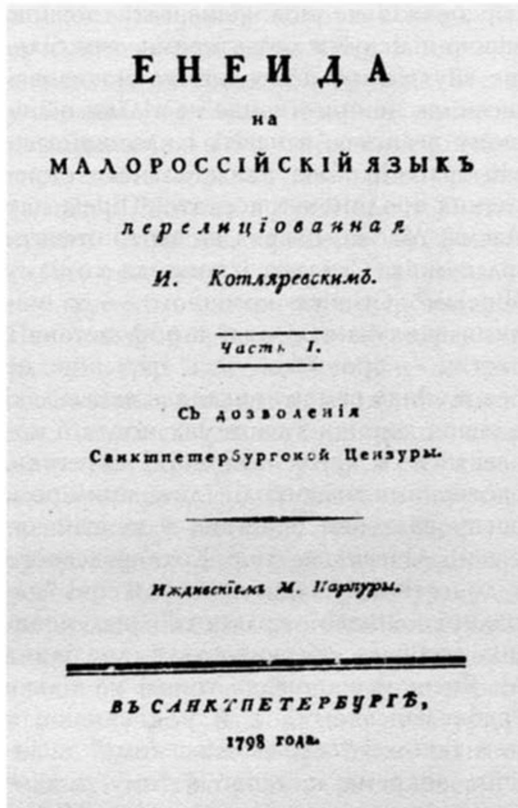
Чимало картин, змальованих в “Енеїді”, відзначаються бурхливою земною тілесністю, іноді й натуралістичними рисами у поєднанні з комізмом, що було однією з помітних характеристик цього твору, підставою його неоднозначного сприйняття. Разом з тим не можна не зауважити, що авторське милування предметністю й тілесністю сві-

ту не заважає поетові-мудрецеві (котрий, до того ж, мав досвід участі у війні) на певному витку сюжету подати більш безпосереднє вираження своїх гуманно-просвітительських, пацифістських переконань. Приміром, роздуми Енея на березі Тибру напередодні війни: "Еней ту бачив страшну тучу, Що на його війна несла; В ній бачив гибель неминучу І мучивсь страшно, без числа. Як хвиля хвилю проганяла, Так думка думку пошибала; К олімпським руки простягав. Надеждою хоть підкріплявся, Но переміни він боявся, І дух його ізнемогав" [3].

До кращих фрагментів поеми, безперечно, належить опис пекла із колоритними образами тих, хто його "населяє". Тут звучать не тільки гумористичні нотки, але й окремі сатиричні випади проти морально ущербних явищ часу, за якого жив Котляревський.

Поема І. Котляревського — яскраве свідчення процесу вивільнення літератури від церковних регламентацій, від "служби" ширенню вузькозрозумілих релігійних догм. Поет займає позицію вільного естетичного творення, виявляючи при цьому, особливо в авторських партіях, переконане релігійне почуття не догматичного, а більш рефлективно-особистісного характеру, подекуди даючи йому художньо виразне звучання. Наприклад, в описові прикінцевої битви Турна з Енеєм: "Не та була в нім жвавость, сила, Йому Юнона ізмінила, Без богів ж людська моч пустяк. Йому і камінь ізміняє, Енея геть не долітає, — І Турна взяв великий страх" (С. *207*).

Природно, що твір Котляревського, перебуваючи на розмежувальній точці двох очевидно виявлених культурних періодів, інтегрує в собі риси різних напрямів і тенденцій: класицизму, бароко (традиції якого були особливо живучими в українській літературі), преромантизму, зародкових форм реалізму, ідей Просвітництва. Маючи домінантну ознаку поеми "ірої-комічної" (тобто "низького", бурлескного жанру класицизму), твір цей активно співдіє із жанрами народної казки, лубка, рицарського й крутійського роману, а також українського героїчного епосу, українських редакцій апокрифічних повістей. Ці жанри, зокрема й поема, визначаються тим, що


ЕНЕИДА
на
МАЛОРОССІЙСКІЙ ЯЗЫКЪ
перелицїованная
И. Котляревскимъ.
Часть I.
Съ дозволенія
Санктпетербургской Цензуры.
Иждивеніемъ М. Парпуры.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
1798 года.

Титульна сторінка першого видання "Енеїди" І. Котляревського. Петербург, 1798 р.

[3] *Котляревський І. П.* Енеїда // Твори. — Київ, 1980. — С. 129. Далі в тексті посилання на це видання.

персонажів не можна назвати повною мірою цілісними характерами, тим більше внутрішньо психологічно мотивованими, як це притаманне не тільки пізнішому реалізму, а навіть і класицистичній трагедії, хоча найзагальніше окреслення поодиноких постатей (Еней, цар Латин, Дідона) навряд чи варто ставити під сумнів. Складна і природа комізму "Енеїди". Стихією комічного — за малими винятками в ряді строф останніх частин — пронизано весь твір, поет не без відтінку гумору викладає явища, які в інших художніх системах могли б подаватися в стилі трагічної патетики, сповненими меланхолії (див., приміром, сцену спалення полеглих у шостій частині). Очевидно, твір Котляревського у донесенні й новому ствердженні "народної сміхової культури" (цю позицію всебічно обґрунтовував дослідник М. Яценко) відповідає типові не тільки "раблезіанському", а й у поєднанні з ним також і "сервантесівському" та іншим, зокрема частково й тому, в якому пізніше реалізується творчість М. Гоголя.

Така очевидна неодномірність твору, котрий був загалом захоплено стрінутий, трохи пізніше викликала окремі суперечки, в яких звучали й застережно-негативні оцінки бурлескного гумору поеми (П. Куліш, М. Зеров та ін.). Народний побут є у цій поемі предметом життєрадісного мистецького відтворення чи предметом насміху? Образи з історичного минулого України — плід тужливого спомину (в міру обережного, щоб залишатися легальним) чи також джерело непогамовного сміху? Чи мав рацію Є. Маланюк, свого часу кваліфікуючи "Енеїду" як "останній пізній цвіт тієї української шляхетчини, що вже сама себе пародіює й травестує"? Видається, художній розвиток другої половини XX ст., який супроводжувався значним урізноманітненням, ускладненням, витонченням форм комізму, відмів і сумніви щодо правомірності художніх установок "Енеїди" та національно визначених культуротворчих орієнтацій її автора.

Спадщину Котляревського-поета складають також написана українською мовою "Пісня на Новий 1805 год князю Куракіну" та російськомовна "Ода Сафо" — переспів одного з найвідоміших віршових творів давньогрецької поетеси.

Славу І. Котляревського як творця "Енеїди" доповнює слава його як драматурга, "батька українського театру", котрий першим створив дві "оперы малороссийские" (як зазначено у підзаголовках "Наталки Полтавки" та "Москаля-чарівника").

Поштовх до написання "Наталки Полтавки" дала Котляревському п'єса О. Шаховського "Казак-стихотворец" (1812), що йшла в тому ж таки Полтавському та інших театрах того часу, начебто "українська" своєю темою, насправді ж така, що в украй неточному й спотвореному вигляді представляла мову й звичаї українського простолюду. Заувага про цю п'єсу, її критична оцінка міститься, зокрема, у висловлюванні одного з героїв "Наталки Полтавки". Сюжет "Казака-стихотворца" варіює одну з поширених сюжетних схем російської комічної опери кінця XVIII — початку XIX ст. Відштовхуючись від цих драматичних зразків, а з п'єсою О. Шаховського полемізуючи, можливо, й запозичуючи основу їх сюжетних ходів (точніше, мабуть, було б сказати, що добре знаний життєвий матеріал драматург осмислював крізь сюжетну призму сучасних йому п'єс), Котляревський здійснив спробу дати драматичний твір, близький справжньому народному життю. Як і в названих зразках, тут поєднується доброчесна почутливість із носієм

"лихих" замірів, однак усе вінчає щаслива розв'язка.

Творчим успіхом Котляревського було те, що загальну сюжетну схему він конкретизував зображенням в цілому достовірних постатей, узятих з дійсності тогочасного українського села, зумів у зворушливих деталях відтворити перебіг їхніх переживань. Особливо вдалим є характер головної героїні — цілісний, без зайвого ускладнення (зрештою, навряд чи й потрібного у зображуваному тут світі), характер простої сільської дівчини, яка своєю поведінкою репрезентує краще у традиціях і світорозумінні народу. Звідси — внутрішня "твердість" її позиції при м'якому й доброму серці.

Як талановитий митець, Котляревський-драматург у розвиткові дії твору уникає жорсткої однозначності. Можна висловити припущення, що в числі інших чинників цьому сприяє і наявність ще одного, підтекстового "сюжету" — нещасливого кохання, героєм якого є Возний. Драматург залишає досить можливостей для вільного витлумачення драматичної пригоди цього героя (навіть і пародійних романсів, які він виспівує суржиковою мовою). Правомірним було б запитання, чи він менш гідний любові, ніж Наталчин обранець Петро. Возний намагається дати собі раду в любовному насланні й у фіналі п'єси робить крок до звільнення. Цей "сюжет" із Возним неусвідомлено для глядача діє на основний сюжет, підсилюючи враження об'ємності всього твору.

Ще одна п'єса Котляревського — теж так звана "малоросійська опера", що набувала жанрових ознак, поповнюючи систему тогочасних комедійних жанрів, побудована на анекдотичних уявленнях про хитрого й меткого, багато на що здатного "москаля" — солдата царської армії. Москаль у цій п'єсі виявляється напрочуд доброзичливим, застосовуючи свої здібності для мирного вирішення ускладненої ситуації. Все ж у мотиві, що задає головне змістове навантаження п'єсі, основними діячами виступають сільська молодиця Тетяна та писар Финтик, котрий бажає її спокусити. Останній, на відміну від Возного, що теж знає "грамоту", представлений відверто сатиричним персонажем. Його замір розбивається об тверді моральні устої "невченої" жінки, до того ж він зазнає зневаги з її боку, бо відкидає батьківські звичаї, природну свою мову. Котляревський у цій п'єсі підмічає проблему, що її висунув "просвещенный век": антитезу традиційних патріархальних цінностей та псевдоосвіченості. Наближається драматург і до формулювання ще одного питання (у диспуті москаля Лихого та українського селянина Михайла Чупруна): про розрізнення двох національно-культурних типів, підкреслюючи при цьому гідність "наших" та їхню роль у житті імперії, а при порівнянні пісень — то й беззастережно віддаючи перевагу українським.

Повертаючись до питання про роль поеми Котляревського, якою було започатковано новий літературний ряд, слід підкреслити, що "Енеїда" (сам поет у власному виданні іменував її "Виргилиева Энеида, на малороссийский язык преложенная") стала першим друкованим твором, написаним простонародною — за висловом І. Франка, "людовою" — українською мовою. Першим друкованим, оскільки усно складені, а також і писані цією мовою, але не удостоєні друку твори (і далі вони функціонували в рукописній традиції, що поступово загасала) були й перед "Енеїдою" та супроводжували її друковану появу. Закономірність відносного видавничого успіху цієї книжки грунтовно підтверджено — і це є головним — її

вочевидь високим художнім рівнем, тим, що вона справді є, безвідносно до факту свого обнародування, твором, помітним серед інших, написаних у цей час як ново-, так і староукраїнською мовою, і гідно розпочинає низку явищ, названих далі "новою" українською літературою.

Варто одразу сказати, що та трансформація художнього мислення, яка лежить в основі зміни періодів розвитку української словесності, діставши найбільш раннє і на той момент найповніше вираження в "Енеїді" Котляревського, не зводиться до цієї лише поеми. Хоча вона й реально вплинула на ряд наступних літературних фактів, але має ширшу типологічну природу. Можна згадати одне із спостережень П. Куліша, в якому відбилося бачення всезагальності, сказати б, "комплексності" змін, що відбувалися на початку XIX ст. в українській літературі: "Так само, як у Харківщині проявилась рідна поезія за приводом Гулака-Артемовського, а в Полтавщині за приводом Котляревського, так і в Чернігівщині, не знать і звідкіля, повінуло тогді по тихих хуторах поетичним надихом..." [4] (далі Куліш, не називаючи імені поета, веде мову про В. Забілу).

Твори, які разом з "Енеїдою" Котляревського становлять "перший" за часом ряд у новому періоді української літератури, були щедро мічені рисами минулих естетично-художніх уявлень доби класицизму та більш раннього бароко. Так, вони мають надто чітку й безперечну жанрову віднесеність; у них (а мова йде про твори поетичні) ще слабо розвинуте суб'єктивно-ліричне начало, що переважно заміщується дещо абстрактною розміркувальністю; їхній гумор має нерідко ознаки грубуватого глузування; звичайно ж, іще далекою від уніфікуючої впорядкованості й загалом лексично небагатою є їхня мова...

Разом з тим в основі своїй вони проголошують принципово нове творче начало, яке, в свою чергу, повільно, підспудно визрівало у XVI—XVIII ст., в епоху становлення й початкового розвитку української нації.

Поставши як "нова" на початку XIX ст., українська література синтезувала в собі здобутки народної (пісенної та оповідної) словесності, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, духовно-релігійної лірики, візантійської та вітчизняної агіографії (житія святих), перекладних повістей, проповідей, староукраїнських полемічних трактатів, бурлескних віршів доби бароко, послань, написаних у ключі примітивного реалізму й бурлеску, літописів, щоденників і подорожніх записів. Велику роль у розвитку художнього мислення, в збагаченні художньо-словесної традиції відіграла діяльність церковників-полемістів, козацьких літописців, філософа Г. Сковороди, мандрівних дяків. У надрах літератури, йменованої сьогодні "давньою", повільно, але неухильно відбувався розвиток багатьох літературних жанрів, стилів, словесних образотвірних засобів, були випробувані різні "ізводи" мови, якою говорило й спілкувалось українське суспільство, — від ортодоксальної церковнослов'янщини до мови діалектно-розмовної з багатьма проміжними модифікаціями.

Усі ці та інші ознаки, нагромаджені на рубежі XVIII—XIX ст., переходять (і найяскравіше цьому свідчення — "Енеїда" Котляревського) у принципово нову якість, мобілізуються творчою свідомістю на осягнення нової грані укра-

[4] *Куліш П.* Історичне оповіданнє // Твори: В 2 т. — Київ, 1994. — Т. 1. — С. 366.

їнської словесності. Ймовірно, потребують перегляду ті, за суттю своєю "лінгвоцентричні", концепції становлення нової української літератури, на передній план яких висунуто момент мовний.

Ще до "Енеїди" Котляревського в українській літературі з'явилися твори, мова яких тією чи іншою мірою була наближена до розмовної простонародної. Можна згадати інтермедії та інтерлюдії до драм Георгія Кониського й Митрофана Довгалевського, альбомні збірники авторських романсів і пісень (наприклад, пісенники Степана Вагановського, Івана Пашковського та ін.), віршові "Письма..." І. Некрашевича, анонімну "Сатиру на слобожан", пісні Антона Головатого, "Діаріуш" Миколи Ханенка та ін. "Майже чисту мову українського суспільства того часу" засвідчує історик літератури у писаннях церковного діяча Гавриїла Домецького (середина XVII ст. — близько 1710)[5]. Проте усі ці відомі в рукописах твори, як і група інших, писаних головно мовою книжною староукраїнською з домішками народної розмовної (анонімна драма "Милость Божія", трагедокомедія Ф. Прокоповича "Владимер", "Дневник" Якова Маркевича, кілька разів на рубежі XVIII—XIX ст. публіковане "Пѣшеходца Василія Григоровича-Барскаго ... путешествіє къ святымъ мѣстамъ..."), не набули того значення, яке літературна свідомість початку XIX ст. визнала за "Енеїдою". Пріоритет поеми Котляревського перед цими та іншими творами — не тільки в мовному її вигляді. Мовне рішення, а значною мірою і новаторство "Енеїди" — справді важлива складова літературного перевороту зазначеного періоду. І все ж вирішальний чинник полягає в іншому, хоч і суміжному з цим: "Енеїда" Котляревського вперше переконливо представляє в українській літературі нове розуміння художності.

Саме в художності, рішуче відмінній від зразків попереднього літературного періоду, в художності, названій "поетичним реалізмом", вбачав авторитетний мовознавець XIX ст. "усю сутність "Енеїди"[6]. З цією думкою вочевидь солідарний і новітній історик, котрий у своїй книжці, природно, приділяючи багато уваги моментам національним і мовним, недвозначно заявляє: «Котляревський завоював епітет "батька сучасної української літератури" не просто тому, що першим писав українською мовою, а тому, що його "Енеїда" була твором високого літературного гатунку»[7].

Визначальною рисою поеми Котляревського є її самодостатня художність та відсутність підпорядкування твору будь-якій позахудожній меті — релігійній, ідейно-політичній чи ідейно-національній. Жодна утилітарно-практична потреба чи причина, яку спостерігаємо, приміром, у "Плачі київських монахів" (1786), крім творчо-художньої, не лежала в її основі. Десятками ознак і рис пов'язана "Енеїда" з давньою літературою і чимало з них засвоїла. Але є одна вирішальна ознака, якої не має попередній ряд і яка ставить "Енеїду" у початок нового етапу, — це новочасного типу художність. Твір Котляревського представляє відносно закінчену художню подію, акцентуючи на детально-зображальних елементах викладу, його ритмічно-інтонаційному багатстві з послідовним проведенням живої, динамічної силабо-тонічної метрики. Виклад

---

[5] *Чижевський Д.* Історія української літератури: (Лекції для Інституту заочного навчання). — Мюнхен, 1994. — С. 92.

[6] *Житецький П. Г.* "Енеїда" Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. // Вибр. праці. — Київ, 1987. — С. 232.

[7] *Субтельний О.* Україна: Історія. — Київ, 1993. — С. 291.

будується на новій суб'єктній організації: авторська свідомість активно пронизує твір, визначаючи його настроєву композицію та ідейно-філософське звучання. Ці риси, заявлені в "Енеїді" Котляревського, знаходять відповідне втілення в інших, пізніших творах зазначеної доби. Це, приміром, "Ода — малороссийский крестьянин" К. Пузини, вірші В. Масловича, П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, "казки" і байки П. Білецького-Носенка та Є. Рудиковського, анонімна поема "Кочубей".

Важливим визначальним моментом цієї групи творів, і насамперед "Енеїди", є узагальненість їхньої проблематики, здійснена в художніх образах і художніми засобами. У поемі Котляревського проблематика заявляє свій національно-консолідуючий характер. «В плані символічному, який можемо допустити в інтерпретації поеми, втеча Енея з Трої — це повернення в Трою — в свою Вітчизну, відроджену відродженням історичної пам'яті через поновлення традиції і "вселення" її в суспільну свідомість» [8]. "Енеїда" вперше, розуміється, у своєрідних, притаманних "ірої-комічній", травестійній поемі формах, порушила національну проблематику, цілу низку новочасних морально-етичних питань.

І, безперечно, важливим та, як показав подальший розвиток української літератури, вирішальним був мовний вибір, здійснений поемою Котляревського. Із цим твором розвиток письменства був поставлений на живу, динамічну, здатну до автономного саморозвитку мовну основу, і навзаєм — поступ мови як мови нації був підтриманий розвитком літератури.

Поема, що давно утвердилася в ролі "першого твору" нової української літератури, містить натяки й прямі звертання до українського історичного минулого, певні узори її міфологічної тканини заохочують до віднайдення слідів міфу, пов'язаного з філософією нації. І все ж націєтворчий зміст поеми не має вислову настільки безпосереднього, як це притаманне низці інших творів, що з'явилися за нею. Проте "Енеїда" в цьому плані важлива іншою своєю ознакою: національній ідеї, якій далі судилося ще не раз бути предметом художнього й публіцистичного вираження, "Енеїда" прислужилася не прямою її декларацією, а дечим іншим, для того часу більш "ексклюзивним": до системи складових національної ідеї поемою Котляревського чи не вперше було внесено ствердне бачення (до появи Т. Шевченка — ще обіцянку) великих художніх спромог національного духу, було відкрито перспективу художніх форм інобуття національної ідеї.

1.2. Літературний процес перших десятиріч XIX ст. Поетична творчість

Першими поетичними творами в Україні, в яких помітне тяжіння до тих естетичних і мовних орієнтирів, що ними була визначена поетика "Енеїди" Котляревського, але які далеко не досягали її художнього рівня, стали "Вояж по Малой России г. генерала от инфантерии Беклешова" (близько 1799—1800 рр.) та "Малороссийские стихи, в которых описывается погребение преосвященнийшого Виктора, архиепископа Малороссийского..." (1803). Обидва

[8] Микола Жулинський: "Для Котляревського важило те, яку місію покликаний виконати його Еней..." [Інтерв'ю газеті] // Освіта України. — 1998. — № 44. — 28 жовтня. — С. 5.

твори анонімні, обидва надруковані далеко пізніше в журналі "Киевская старина" (1889 та 1890 р.), обидва написані десятирядковою строфою чотиристопного ямба, тобто тією ж строфікою і метрикою, що й "Енеїда", хоча це не може виступати підтвердженням прямого її впливу, оскільки такі строфи й метри були дуже поширені в російській поезії того часу. Про знайомство авторів цих творів з "Енеїдою" переконливіше може свідчити наявність бурлескних елементів. У "Вояжі..." поет із задоволенням описує ту нагінку, яку інспектуючий генерал нібито зробив місцевому панству й начальству.

У проміжку між 1809 та 1814 рр. була написана "Ода — малороссийский крестьянин" Костянтина Пузини під час навчання автора у Петербурзькій духовній академії. У творі є спроба зі співчуттям зобразити нелегке становище селянина, закликати людей поважати одне одного незалежно від соціального стану. Доробок Пузини містить ще кілька україномовних віршів, що, як і "Ода...", були опубліковані століттям пізніше після написання.

У перші роки XIX ст. на теренах України не існувало хоч якихось умов для підтримки українського художнього слова. Звільна робить деякий поступ освіта та шкільництво. Збільшується кількість духовних училищ і семінарій. Помітною подією стало відкриття у 1805 р. університету в Харкові — чималий внесок у це зробив громадський діяч і вчений В. Каразін. У 1817 р. відкрито Одеський ліцей, у 1820 р. — Ніжинську гімназію вищих наук, яка пізніше йменувалася Ліцеєм князя Безбородька і де свого часу вчилися М. Гоголь, В. Забіла, Є. Гребінка, Л. Глібов та ін. Втім, усе це були заклади, де безроздільно панувала російська мова. Десятиліттями пізніше тут виникають гуртки аматорів української словесності.

Певні можливості для українського слова спорадично виникали в Західній Україні. Так, у Львівському університеті, в основі німецькомовному, з 1787 до 1806 р. діяв інститут "Studium Ruthenum", де велося викладання українською книжною мовою філософії, теології та юриспруденції, було видано кілька підручників цією мовою, зокрема, один із них — П. Лодієм, професором філософії. Помітною в Галичині у другому десятиріччі XIX ст. була освітня діяльність Івана Могильницького, спрямована на українізацію шкільництва, що перебувало під орудою греко-католицької церкви.

1812-м роком датують становлення журналістики на українських землях. Цього року в травні—липні виходить газета "Харьковский еженедельник". У 1816 р. з'являються журнали "Харьковский Демокрит" (проіснував півроку), "Украинский вестник" (існував до 1819 р.), газета "Харьковские известия" (до 1823 р.). У 1824—1825 рр. у Харкові видається "Украинский журнал".

Уже в першому номері "Харьковского Демокрита" була надрукована україномовна поема "Основание Харькова" В. Масловича (він же — видавець цього журналу). "Украинский вестник" відомий тим, що на його сторінках побачила світ практично вся рання творчість П. Гулака-Артемовського: у 1818 р. — байка "Пан та Собака", у 1819 р. — "Солопій та Хівря", "Тюхтій та Чванько" з відповідними прозовими "суплікамп", інші твори. В обох журналах друкує різні дрібні твори російською мовою Г. Квітка-Основ'яненко.

Переважно на сторінках "Украинского вестника" та "Украинского журнала" виступає, певна річ, російською мовою, група тогочасних харківських філософів-естетиків — Р. Гонорський, Є. Філомафітський, О. Склабовський та

інші, діяльність яких є надзвичайно цікавим явищем в історії вітчизняної літературно-естетичної думки. Не будучи пропагандистами того чи іншого літературного напряму (класицизму, романтизму), не наголошуючи на національних витоках словесності, ці вчені намагалися віднайти параметри досконалого, дієвого на всі часи мистецтва слова. Певна увага у харківських журналах приділялась і українській словесності. Серед найпомітніших матеріалів — видрукуваний у 1825 р. в "Украинском журнале" огляд І. Кулжинського "Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии", що розглядає явища XVIII ст. і завершується високою оцінкою поеми Котляревського.

У харківських виданнях, а також у російській періодиці, переважно петербурзькій, з'являються поодинокі розвідки, присвячені окремим моментам історії "південно-західною краю", спроби викладу українських легенд, запису деяких традицій. Виходять у світ перші книги, які об'єктивно мають значення таких, що з них розпочинається розбудова наукового українознавства.

Так, у Петербурзі в 1818 р. видрукувана "Грамматика малороссийского наречия, или Грамматическое показание существеннейших отличий, отдаливших малороссийское наречие от чистого российского языка...", автором якої був О. Павловський. Дослідник, як це стверджується в передмові, не був переконаний у перспективах цього "наречия", працю свою написав, як зазначає, для ширших філологічних цілей, у зв'язку з чим не зайвим буде і знання цього цікавого для науки історичного явища. Проте він не забуває зазначити факту існування кількох творів, писаних цим "наріччям", зокрема й "Енеїди", якій дає небагатослівну схвальну характеристику, а також вміщує у своїй книзі бурлескне віршове оповідання, ймовірно, власного компонування — "Вакула Чмир" (про козака, котрий взимку, напившись, загубив по дорозі люльку, вирушає на її пошуки і замерзає).

Граматики "руської" мови трохи пізніше з'являються в Західній Україні, зокрема, в одному з польських наукових журналів у 1829 р. — реферат праці І. Могильницького, у 1830 р. в Ужгороді латинською мовою — праця М. Лучкая, у 1834 р. у Львові німецькою мовою — граматика Й. Левицького (відомий також як поет і перекладач, що розпочав свою діяльність ще до виступу "Руської трійці"). Втім, усі ці граматики описували мовний об'єкт, розташований між мовою книжною, "слов'янською", та мовою простолюду. Учасники "Руської трійці" — М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їхні сподвижники згодом відкинули застарілі книжні орієнтації.

Слід додати, що процес творення нової літератури в Галичині наткнувся й на проблему правопису; з боку австрійських і польських культурних ідеологів висувалася пропозиція писати "руські" книги латиницею. Її речником став Й. Лозинський, також автор граматики і фольклорист. Полемічну відповідь Лозинському дав М. Шашкевич у статті "Азбука і abecadło" (1836). Проте спроби запровадження латиниці час від часу здійснювалися й пізніше, зокрема, у відомій брошурі "Slovo na slovo..." А. Кобилянського (1861), де були вперше надруковані вірші Ю. Федьковича.

Велике значення для поступу літератури цього періоду, також і поезії, мала наукова фольклористична діяльність, першим значним виявом якої стало видання збірника М. Цертелєва "Опыт собрания старинных малороссийских песней", здійснене в Петербурзі 1819 р.

Цей напрям продовжили збірки "Малороссийские песни" (1827), "Украинские народные песни" (1834), "Сборник украинских песен" (1849) М. Максимовича, "Запорожская старина" (1833—1838, шість випусків) І. Срезневського, "Малороссийские и червонорусские народные думы и песни" (1836) П. Лукашевича, "Малороссийские пословицы и поговорки, собранные В.Н.С[мирницким]" (1834). Подібні видання з'являються й у Західній Україні. Помітними серед них були збірки "Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" (1833) Вацлава з Олеська (В. Залеського), "Ruskoje wesile" (1835) Й. Лозинського, "Pieśni ludu ruskiego w Galicji" (1839—1840, у двох томах) Жеготи Паулі. Окремі зразки української народнопісенної творчості були перекладені німецькою мовою та видані іще 1829 р. у збірці "Ruthenische Volkslieder" В. Поля. У 20—40-х рр. друкуються й фахові фольклористичні праці М. Максимовича, О. Бодянського, І. Вагилевича, М. Костомарова, у яких ідеться про українську народну словесність. Уся ця різноманітна діяльність вказувала на глибокі витоки етнічної культури, відкривала перед літераторами джерела певних тем та художніх ідей, національного міфу, по-своєму підтримувала українське письменство у його мовному виборі на новому етапі, а численні зразки народної пісенності, представлені у збірниках, мали свій вплив на художні пошуки в поезії, на становлення нових жанрів, зокрема ліричних.

На ділянці української історіографії помітним було видання чотиритомної праці Д. Бантиша-Каменського "История Малой России" (М., 1822). До неї згодом активно звертались письменники, котрі працювали в історичних жанрах (П. Куліш, С. Руданський, І. Нечуй-Левицький та ін.).

Розширенню уявлень про Україну, традиції та звичаї її народу сприяли твори документальних і напівдокументальних жанрів, що з'явилися з початком століття й супроводжували "українську тему" в російській літературі. Це "Путешествие в полуденную Россию" (1802) В. Ізмайлова, "Путешествия..." (1803, 1804) П. Шалікова, нариси І. Вернета в "Украинском вестнике" (1817) та інші твори із поєднанням у різних співвідношеннях белетристичних, публіцистичних, історіографічних, етнографічних елементів. Цей ряд доповнює і нарисово-етнографічна збірка "Малороссийская деревня" (1825—1827) викладача Ніжинської гімназії І. Кулжинського — твір, якому притаманні як точні етнографічні спостереження, так і змалювання солодкавих ідилічних картин і який з цієї причини викликав суперечливі відгуки по своєму виходу.

У Харкові 1831 р. в університетській друкарні було видрукувано "Украинский альманах", упорядкований І. Срезневським та І. Розковшенком. Альманах містив матеріали російською та українською мовами (з останніх, зокрема, вірші Л. Боровиковського та О. Шпигоцького, народні пісні), де домінувала тема України. Він поклав початок власне української альманахової літератури. У Харкові ж 1833 та 1834 р. видано у двох книгах альманах "Утренняя звезда", прикметний тим, що друга його книжка цілком складалася з творів, написаних українською мовою, зокрема, містила твори Г. Квітки-Основ'яненка, якими він розпочав свою україномовну прозу, поетичні твори І. Котляревського, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського, І. Срезневського.

Нарешті, у першій половині 30-х рр., після тривалої перерви, виходять друком нові книжкові видання творчості українських письменників. Найважливі-

шими з-поміж них були збірка байок "Малороссийские приказки" (СПб., 1834) Є. Гребінки та "Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основъяненком" у двох книгах (М., 1834, 1837) Г. Квітки. Було також видано "Наські українські казки запорожця Іська Матиринки" (М., 1835) О. Бодянського (віршова обробка кількох народних казкових сюжетів), переклад ("вольный перевод на малороссийский язык") Є. Гребінкою поеми О. Пушкіна "Полтава" (СПб., 1836), у 1831—1836 рр. трьома виданнями (двома у Харкові та одним — у Москві) адресується читачеві й глядачеві комедія Г. Квітки-Основ'яненка "Шельменко, волостной писарь". Видрукувана була й п'єса "Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских" (М., 1837) К. Тополі (Тополинського). Не можна не відзначити й появу друком у Миколаєві в 1832 р., тобто раніше усіх щойно зазначених видань, оповідання М. Венгера "Микола Коваль". Книга навряд чи надійшла у продаж свого часу, але її примірник до сьогодні зберігся.

Деяка частина матеріалів з українського культурного життя наприкінці 20 — у 30-х рр. знаходить місце на сторінках російських журналів "Вестник Европы" (поетичні твори П. Гулака-Артемовського та Л. Боровиковського), "Телескоп", "Молва", "Ученые записки Московского университета" (праці О. Бодянського, І. Срезневського), газети "Северная пчела".

Новий етап не тільки літературного, але й громадсько-культурного руху в Західній Україні цього часу засвідчила збірка "Русалка Дністровая", підготовлена трьома авторами — М. Шашкевичем, І. Вагилевичем та Я. Головацьким (після кількох попередніх спроб колективних збірок, які не дійшли до друку) і видрукувана в Будимі (тепер Будапешт) 1837 р. У "Русалці Дністровій" було вміщено кілька десятків творів українського пісенного фольклору, об'єднаних у цикли: "думи і думки", "обрядові пісні", "колядки", переклади сербських народних пісень та оригінальні твори авторів (вірші, балади, оповідання). У тогочасних обставинах Галичини ця збірка, незважаючи на "незначний її зміст", була, за висловом І. Франка, "явищем наскрізь революційним": вона виразно декларувала орієнтацію на літературні зразки наддніпрянських письменників, наголошувала на духовній єдності усього "руського" народу по обидва боки державних кордонів, рішуче виломлювалася із узвичаєних на той час норм у галицькому письменстві, "вона поставила і обговорювала предмети зовсім світські, зовсім не обняті тісним церковним світоглядом, обговорювала їх зовсім не так, як би сього жадали церковники, ба навіть у письмі і правописі відбігла від старої традиції..." (*26, 90*). Продовженням "Русалки Дністрової" був виданий І. Головацьким уже після смерті М. Шашкевича альманах "Вінок русинам на обжинки" у двох частинах (Відень, 1846—1847), що містив літературну оригінальну та перекладну спадщину померлого побратима, а також різноманітні за жанром твори невеликої групи галицьких літераторів.

Під кінець 30-х рр. відносно активно продовжує виявляти себе українське літературне життя в Харкові, виходить перша (1838), а потім друга (1841) книги "Украинского сборника" І. Срезневського, де вміщено обидві п'єси із спадщини І. Котляревського. У Києві М. Максимович видає альманах "Киевлянин" (вийшло три книги — у 1840, 1841 та 1850 р.). Альманах зібрав художні твори та наукові розвідки в основному історичного та краєзнавчого змісту, що належали перу здебільшого місцевих ав-

торів, а далі географія автури розширюється. Серед матеріалів альманаху — створені на основі народних переказів оповідання Пантелеймона Куліша, що були його першими публікаціями. Проте мова "Киевлянина" виключно російська. Уперше в тій же таки київській університетській друкарні українську мову відтворено при наборі збірника братів Карпенків "Барвінок України" у 1845 р. Він містив загалом невисокого рівня твори — вірші С. Карпенка та історичну повість "Дмитро Войнаровський" Г. Карпенка.

З 1838 р. у губерніях Росії, в тому числі й на території України, було урядовим розпорядженням запроваджено видання "Губернских ведомостей". Поступово на сторінки деяких із цих газет, зокрема Чернігівських та Полтавських "відомостей", знаходили доступ окремі зразки українського художнього слова, а також частина матеріалів, що їх можна віднести до українознавства.

Тим часом в українському літературному житті, центрами якого стають Петербург та Харків, відбуваються помітні події. У Харкові виходять друком дві поетичні збірки М. Костомарова — "Українськії балади" (1839) та "Вітка" (1840). Ще раніше, 1838 р., була видрукувана його драма "Сава Чалий". У Харкові ж 1839 р. видано поетичну збірку А. Метлинського (під псевдонімом Амвросій Могила) "Думки і пісні та ще дещо". Збірки цих авторів явили читачеві талановиті оригінальні поетичні твори, доповнені перекладами зі слов'янських мов та з німецької. Цьому новому етапному піднесенню поетичної творчості в українській літературі відповідав вихід у Петербурзі в 1840 р. збірки "Кобзар" Т. Шевченка та у 1841 р. його поеми "Гайдамаки". У 1844 р. ці твори було перевидано під назвою "Чигиринський Кобзар і Гайдамаки". Примірники книг Шевченка потрапили і в Україну, чимало віршів з "Кобзаря" поширювались рукописно.

Також якісно новий ступінь засвідчують цього часу українські альманахові видання, місцем появи яких знов же таки є Харків та Петербург. Неординарним явищем постав альманах "Ластівка" (СПб., 1841), упорядкований Є. Гребінкою, котрий провадив у столиці Росії національно визначену культурну діяльність і залучив до співпраці не тільки тогочасних "петербуржців": Т. Шевченка (в альманасі надруковано його "На вічну пам'ять Котляревському", "Причинну", думку "Вітре буйний", уривок з поеми "Гайдамаки" — твори, що суттєво доповнювали "Кобзар"), О. Афанасьєва-Чужбинського (вірші), а й письменників, котрі мешкали в Україні, — Г. Квітку-Основ'яненка (повість "Сердешна Оксана", два гумористичних оповідання), Л. Боровиковського (вірші та байки), В. Забілу, П. Писаревського й інших. Було видрукувано фрагменти спадщини І. Котляревського, С. Писаревського, твори самого Є. Гребінки (байки, ліричний вірш "Українська мелодія"). "Ластівка" загалом вдало представила тогочасний "зріз" українського письменства.

Того ж 1841 р. в Харкові виходить альманах "Сніп", що його, як зазначено в підзаголовку, "скрутив" О. Корсун. Альманах містив ряд творів М. Костомарова (трагедію "Переяславська ніч", переклади "Єврейських співанок" Байрона тощо), поеми П. Кореницького й С. Писаревського, добірки віршів, переважно ліричних, М. Петренка й самого О. Корсуна, інші твори. У Харкові в 1843—1844 рр. чотирма випусками видруковано "літературний збірник" "Молодик" (видавець І. Бецький), прикметний тим, що його друга частина на 1843 р. містила твори українською мовою Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка,

М. Костомарова, Я. Щоголева, А. Метлинського, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Петренка, О. Бодянського, І. Левченка, а в третьому його випуску 1844 р. було вміщено "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке" М. Костомарова — перший ґрунтовний огляд української літератури нового періоду. В 1848 р. у Харкові п'ятьма випусками А. Метлинський видав "Южный русский зборник" із поемами С. Александрова та М. Макаровського (обидва на той час уже померли), драмою Г. Квітки-Основ'яненка "Щира любов" — також зі спадщини уже покійного письменника, циклами своїх власних віршів та М. Петренка.

Вагомою подією, що явила аматорам національної словесності весь підсумок тривалої роботи уславленого поета, стало перше повне видання "Енеїди" І. Котляревського у Харкові 1842 р. Ймовірно, десь на початку 40-х рр. з'являється друком збірка віршів В. Забіли (примірник збірки без титульної сторінки свого часу виявив Є. Кирилюк у фондах Центральної наукової бібліотеки в Києві). Цього ж часу дещо поповнюється й доробок україномовної прози збіркою "Малороссийские повести и рассказы" (М., 1840) Х. Купрієнка.

У 40-х рр. збагачується українська історіографія: у Москві в 1842—1843 рр. здійснюється п'ятитомне видання "Истории Малороссии" М. Маркевича (український культурний діяч, відомий також як поет). У цьому ж місті в 1846 р. виходить друком легендарна, доти широко розповсюджувана в рукописних списках "История Русов", автором якої був зазначений архієпископ Г. Кониський, про справжнього ж автора досі точаться суперечки. Ці видання, кожне по-своєму, репрезентували романтичний напрям в історії, з ним, як митець, солідаризувався Т. Шевченко. У Галичині цього часу друкуються ґрунтовно підтверджені документальними свідченнями праці істориків Д. Зубрицького та А. Петрушевича.

На західноукраїнських теренах у першій половині 40-х рр. літературне життя позбавлене яскравості. З-поміж його фактів варто виділити видрукування невеликої збірки віршів Р. Моха "Мотиль" (Львів, 1841) та збірок Т. Падури "Pienia" (Львів, 1842) і "Ukrainky" (Варшава, 1844). Вірші цього поета, ще раніше знані в Галичині й на Поділлі, надруковано тут латиницею, тим часом їх мовну основу становить мова українська разом з домішкою польських слів та новотворів автора. Певне коло літераторів, які далі стали відігравати помітну роль у літературному процесі західноукраїнського регіону, представлено у вже згадуваному альманасі "Вінок русинам на обжинки" (1846—1847). Поштовхом до активізації літературного й загальнокультурного життя Галичини стали події революції 1848 р. — у Львові було створено Головну руську раду, орган національного руху, засновано кафедру руської мови й літератури у Львівському університеті, роком пізніше відкрито Народний дім — громадсько-політичну й культурну установу. Політичні права та свободи, які здобули галицькі русини, дали можливість заснувати ряд періодичних видань, зокрема, тижневик "Зоря Галицька" (виходив протягом 1848—1857 рр., певний час двічі на тиждень), журнал "Пчола" (1849), газету "Галичо-руський вісник" (1849, а з 1850 до 1866 р. — у Відні під назвою "Вісник"). Друкувалися в них і твори красного письменства, приміром, М. Устиянович в "Галичо-руському віснику" в 1849 та 1850 рр. видрукував повісті "Старий Єфрем" та "Месть верховинця". Особливо багата художньо-літературними матеріалами була "Зоря галицька",

що, по суті, організувала навколо себе загін літераторів, прислужилась помітному піднесенню загальнолітературного рівня. Ці та інші згодом засновані видання стимулювали політичну та культурологічну думку, сприяли базуванню літературного процесу на тривкій видавничій основі.

По інший бік кордону українські літератори, маючи невеликі можливості власних видань, нерідко зверталися до російської періодики з художніми творами, нечисленними оглядами та рецензіями літературних явищ, іншими матеріалами, стосовними історії, народознавства тощо. У першій половині 40-х рр. загальну позицію підтримки українського слова особливо виявляють журнали "Маяк" та "Москвитянин", хоча вона іноді бувала некритичною, в тому числі зі схвалюванням слабких творів, із мимовільним орієнтуванням українського письменства на поверхову описовість, благодушність, ідилічність, наслідком чого була, зокрема, полеміка між М. Тихорським та Г. Квіткою-Основ'яненком у "Маяку" 1843 р. Разом з тим не бракувало й скептичного ставлення до спроб надати українському слову повноцінного літературного статусу. "Малороссийские музы и в стихах, и в прозе говорят престранным языком, не похожим ни на один человеческий", — зазначав у журналі "Библиотека для чтения" у 1841 р. провідний його критик О. Сенковський. Відомі також зверхні потрактування української літератури на сторінках "Отечественных записок" з боку В. Бєлінського, його різко критичні відгуки з приводу альманахів "Ластівка" і "Сніп", поеми "Гайдамаки" Т. Шевченка. Активну боротьбу за право української літератури на існування ведуть у 30—40-х рр. Г. Квітка-Основ'яненко, І. Срезневський, О. Бодянський, Є. Гребінка, О. Афанасьєв-Чужбинський, викладаючи свої погляди в російській періодиці й навіть (як-от Г. Квітка) намагаючись переконати адресата шляхом приватного листування.

У середині 40-х рр. українське національне життя здійснює не тільки "оборонну" роботу, але й здобуває яскраві свідчення розвитку самостійної передової політичної та культурософської думки. Про це промовляє діяльність у Києві так званого Кирило-Мефодіївського братства (розгромлене 1847 р.). У його програмних документах (так звана "Книга буття українського народу") йшлося про можливість створення всеслов'янської федерації вільних і рівноправних народів, у якій особлива духовна роль відведена Україні.

Кирило-Мефодіївське братство — і формальним членством, і неформально — поєднало виняткові особистості діячів, що відігравали й відіграли пізніше визначну роль у літературі, історичній науці, народознавстві, журналістиці тощо, п'ятеро з них — Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, О. Навроцький, Г. Андрузький — працювали в царині словесності. Філософські й політичні ідеї товариства, культивована в ньому атмосфера поваги до глибокої та багатогранної особистості, безумовно, виступали важливими чинниками у творенні й розбудові художнього світу українського мистецтва слова, опосередковано, передусім через творчість Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша, справили вплив на всю українську літературу того й пізнішого часу.

Повертаючись до проблем суто літературного життя, слід зазначити, що нова українська література в процесі становлення (її східна галузка) тривалий час була пов'язана з російським літературним процесом і набувала автономності в його рамках. Чимало українських письменників у першій полови-

Невідомий художник.
Петро Гулак-Артемовський.

ні XIX ст. були водночас письменниками російськими, нерідко займаючи в російській літературі помітне місце. Так, до авторитетних представників "натуральної школи" належали Г. Квітка-Основ'яненко та Є. Гребінка; як історичний белетрист мав визнання ранній П. Куліш, який у першій половині 40-х рр. опублікував російськомовний роман "Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад" та фрагменти роману "Черная рада". Охоче друкували російські журнали багату влучними спостереженнями сучасного побуту прозу О. Афанасьєва-Чужбинського; внесок у російський історичний роман, а ще більше — в російську історію зробив М. Костомаров; трохи пізніше з великим зацікавленням зустрічав російський читач романи на сучасну й історичну тему, створені Д. Мордовцем, тощо. Аж на початку 60-х рр., коли повсюдно піднімається нова хвиля захоплення поетичним талантом Т. Шевченка і коли П. Куліш намічає стратегію національного літературного розвитку (роль значної підпори в її реалізації відіграли й галицькі періодичні видання), українська література усвідомлює себе повною мірою самостійною, стаючи в ряд інших європейських літератур.

"Енеїда" Котляревського поклала початок новому розвиткові української словесності, різному за динамікою в різних родах літературних. Певна річ, цей розвиток торкнувся насамперед поезії, внутрішньо найбільш мобільної сфери словесності, до того ж великим числом граней пов'язаної з відповідною ділянкою словесності народної (думи, історичні пісні, народнопісенна лірика), що в цей період чинила значний вплив на процес становлення літератури.

Петро Гулак-Артемовський (1790—1865) став першим визначним поетом, який пішов по новому шляху, наміченому творчістю Котляревського. Народився він в м. Городищі (тепер Черкащина) у сім'ї священика, закінчив факультет словесності Харківського університету, в 1841—1848 рр. був ректором цього ж університету. Літературну діяльність Петро Гулак-Артемовський розпочав у 1817 р. одночасно на двох напрямах: писання оригінальних віршів українською мовою та переклади або переробки окремих зразків світової поезії, переважно класицистичної, російською мовою. Першим його українським твором було етико-філософічне послання "Справжня Добрість", адресоване "до Грицька Прокази", тобто до Г. Квітки-Основ'яненка. Зображена в цьому вірші Добрість — категорія, що поєднує в собі моральний стоїцизм, почуття справедливості та готовність відстоювати свої позиції (не "плаксивість"). Заслуговує на увагу вписування у місцевий тогочасний український побут оповідання про Сократа, розміркування на тему морального вчинку давньогрецького мудреця. Ще один важливий мотив цього твору — створення видимості існування

"Добрості" (як справедливості) у тих колах, на тих суспільних щаблях, де вона насправді є рідкісним гостем, тобто ствердження автором того, чого іще нема, але повинно бути. Очевидно, Г. Квітка, старший приятель поета, мав у руках це послання, однак у друк воно потрапило аж під кінець століття.

У 1818 р. в "Украинском вестнике" була надрукована байка П. Гулака-Артемовського "Пан та Собака" — твір, який назавжди вписав поета в історію української літератури. В його сюжетній основі — чотирирядкова епіграма польського поета І. Красіцького (в пізнішому перекладі М. Зерова: "Вірний пес стеріг господи, цілу ніч не спав, А на ранок пса побито: спати не давав! Другу ніч проспав як мертвий: в дім забрався злодій, А на ранок пса побито, щоб стеріг господи"). Український автор розгортає цей сюжет широко (твір нараховує 183 рядки), передаючи переживання героя — собаки Рябка, його сподівання на винагороду за вірну службу, здивування, смуток і відчай з приводу кари, якої зазнає. У різний — прямий і непрямий — спосіб окреслено й постать бездушного Пана, зосередженого винятково на піклуванні про власні зручності. Якою є "справжня Добрість" у цьому середовищі, показує кричуща панська байдужість щодо кожного з підлеглих. Свого часу байка прочитувалась як твір, що мав на меті усовістити панство, навіть як виступ проти кріпацтва. Не менш, якщо не більш важливі у цьому творі майстерність викладу сюжету, його точне композиційне членування, органічний зв'язок розгортуваних картин, наближення до натуральних пропорцій речей, побуту, природи, тобто те нове, що вніс поет в українське художнє слово після І. Котляревського. Також і предметність поетичних описів має тут високий ступінь "густини", проте вона інша, ніж в "Енеїді", позначена гостротою сприйняття деталей, ритмічно багатим викладом ("Рябко на панському дворі не спить всю нічку. Коли б тобі на сміх було де видно свічку. Або в селі де на опічку Маячив каганець. Всі сплять, хропуть, А деякі сопуть. Уже і панотець, Прилізши із хрестин, до утрені попхався... А наш Рябко, кажу, все спатки не вкладався..."). Більш добірною і "чистою" (з погляду нормування мови, що паралельно відбувалося) є також лексика П. Гулака-Артемовського.

Публікація цієї та двох інших байок ("Солопій та Хівря", "Тюхтій та Чванько") в "Украинском вестнике" супроводжувалась віршовими й прозовими дописками ("супліками", "писульками") автора, в яких він у гумористичному тоні, навіть не без деякої фронди супроти "москалів", проводить думку про необхідність національних словесних форм вираження для тих ідей, якими живе близьке йому середовище.

Майже десятиліттям пізніше П. Гулак-Артемовський, ховаючи ім'я за криптонімами, знову виступає в пресі з шістьма новими творами. Два з них — переспіви з Гете ("Рибалка") та з А. Міцкевича ("Твардовський"), що мають деяке романтичне забарвлення.

Пізніше поет, на жаль, перестає друкувати свою поезію, хоча творчість епізодично продовжує. Чималу частину його спадщини склали вірші "на випадок": відгуки на різні сімейно-побутові події, на перебіг навчання доньки, на очікування й одержання ордена тощо. Зрозуміло, що зміст цих творів навряд чи міг надихати автора на високий рівень художності. Проте серед віршів, залишених у спадок, звертають на себе увагу кілька переспівів псалмів, де поет намагається здобутись на високопате-

тичне звучання слова, і особливо — переспіви та переробки од Горація.

Поетичні твори П. Гулака-Артемовського (далеко не всі із його спадщини) вперше окремою збіркою були видані вченим-лексикографом і поетом-аматором Ф. Піскуновим у Києві 1877 р. під заголовком "Кобзар". Усі дослідники української поезії, розглядаючи творчість П. Гулака-Артемовського, неодмінно визнають його великий поетичний талант (виявлений передусім у байці "Пан та Собака") і жалкують, що поет завчасно відійшов від серйозних занять літературою.

Те, що загальнокультурна обстановка перших десятиліть XIX ст. була іще досить непроста щодо вільних виявів літературно-художніх зацікавлень, особливо для літераторів старшого покоління і, зокрема, в царині українського слова, засвідчує доля двох письменників — П. Білецького-Носенка та Є. Рудиковського, чиїх імен не знали їх сучасники, а творчість відбулася фактично поза реальним літературним процесом.

Павло Білецький-Носенко (1774—1856) — одна з колоритних постатей цього часу. Вже по смерті письменника у Києві в 1871—1872 pp. були видані "Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина. Жартливая поема в трьох піснях", "Приказки. В 4 частях" та "Гостинець землякам. Казки сліпого бандуриста, чи Співи об різних речах". Поема "Горпинида...", написана 1818 р., — це, за висловом дослідника І. Айзенштока, "творча обробка" російської поеми "Похищение Прозерпины" (1795) О. Котельницького та Ю. Луценка. Баладні твори (із книги "Гостинець землякам...") засвідчують, що поетові не були чужими й романтичні віяння. Нарешті, "Приказки" — це, власне, байки, числом 333, написані у 10—30-х pp. Поряд із творами — ґрунтовними переробками запозичених сюжетів (із французьких байкарів Лафонтена та Флоріана, німецького — Геллерта, російських — Хемніцера, Крилова, Дмитрієва) є тут байки оригінального компонування, що виросли із відомих поетові переказів. Це, наприклад, "Мудрець да старшина войськовий" та "Сковорода", котрі були в ряду перших творів, де виведено образ легендарного українського мудреця-філософа.

Невідомою ширшому світові була й поетична творчість Євстафія Рудиковського (1784—1851), вперше оприлюднена 1892 р., далеко після смерті автора, у журналі "Киевская старина". Поет був свого часу військовим лікарем, брав участь у війні з Наполеоном, потім мешкав у Києві, вів знайомство з М. Максимовичем (у доробку поета є два послання до Максимовича). Писав вірші російською та українською мовами переважно у 30—40-х pp. Серед останніх виділяється кілька байок та "казок" (гумористичних віршових оповідань), зокрема "Чумацький віз", побудований на фольклорних переказах про примхливу жінку й підступи нечистої сили, з виразним описом місць події ("Од Києва сельце близенько єсть Глеваха. Хто в грязь поїде там, побачить в очі страха...") та чумацько-купецького побуту. Ще у 1825 р. написано Рудиковським "Об Наталці Полтавці" — віршований відгук на одну з тогочасних театральних вистав. Автор-гуморист подає тут вельми своєрідне, жорстко жартівливе витрактування взаємин Наталки, Возного й Петра.

Творчість обох цих та ряду інших поетів перших десятиліть XIX ст., котрі мали схильність до манери гумористично-бурлескної, певний час розглядалася дослідниками під іменем "котляревщини". Термін цей уперше вжив П. Куліш у статті 1861 р., критикуючи ті сповнені грубого гумору явища в українській лі-

тературі, які начебто породив Котляревський своєю "Енеїдою". Однак необхідно відділяти надихаючий культурний, літературний приклад Котляревського, як це визнає, приміром, С. Александров на початку своєї поеми "Вовкулака", від спроб прямого стильового наслідування, поодинокі зразки яких також траплялися ("Горпинида" Білецького-Носенка). Але і в цьому випадку бароковий, двоїстий за природою гумор поеми Котляревського залишався разюче відмінним від більш прямого й "цілеспрямованого" (що має і свої достоїнства) гумору поетів та прозаїків наступних десятиліть, не кажучи вже про пафосну структуру твору Котляревського, спосіб зображення героїв тощо. Очевидно, ні в негативному, — а саме такою є його етимологія, — ні в позитивному смислі, що його розбудовують окремі сучасні дослідники, термін "котляревщина" не є правомірним.

З 20-х рр. в українській поезії починає заявляти себе романтизм. Цей напрям, названий так за аналогією до напряму в західноєвропейських літературах, на теренах України, та й у письменстві деяких інших слов'янських народів не в усьому був точним відповідником західноєвропейському. Так, в українській поезії 20—30-х рр. не знайдемо викличного, антагоністичного протистояння героя і світу, як це притаманне "байронізму", що, однак, зовсім не повинно вести до постановки тези про якесь "відставання" абощо української літератури.

Якщо стратегічно визначальною ознакою романтизму вважати художню свободу, то вся нова українська література на етапі свого становлення є, отже, породженням романтизму. Але, певна річ, таке вживання терміна було б надто розмитим, потрібен більш специфікований його смисл. Під романтизмом, очевидно, слід розуміти рішучий, акцентований відхід від догматичного, доктринального літературного мислення, постулювання суперечливості світу, багатомірності людини в її переживаннях, настроях і роздумах — в романтизмі вони набувають вимірів онтологічних, світопобудовчих. У цьому літературному напрямі — констатація певного розколу індивіда й оточення, поза якою навряд чи можливе вибудування масштабного образу особистості. Покажчиком активності людини у романтизмі є її внутрішній світ, джерело ж цього — трансцендентне (позамежне), проте ним не виступає непорушна догматично-релігійна ідея певної конфесії, навпаки — із цим непізнаваним абсолютом людина романтизму перебуває у творчому, інтимному спілкуванні, в дискусії тощо. Романтична свідомість, навіть якщо бере собі за мету досягнення якоїсь "гармонії", то все ж осмислено йде назустріч драматичному, у формах особистісних переживає трагізм світу, дає розвиток великому, раніше небаченому діапазону комізму, різноманітні градації й відтінки якого (як-от іронію) ставить на службу вибудові особистісної позиції. Романтизм робить свого героя відкритим до всесвіту, природи, показує його інтерес до національної історії, до духовно-креативних глибин та до динамічних зовнішніх виявів життя свого народу. Ці останні риси в літературах західноєвропейських формуються ще на етапі пре-романтизму.

В Україні на рубежі XVIII—XIX ст. складаються передумови для постання романтичної свідомості. З-поміж основних — неухильний підспудний розвиток національної ідеї, підтриманої романтичною свідомістю, все більший розрив між дедалі складнішим і багатогранним виповненням культури та застиглою традиційністю церкви, що виявилось у факті швидкої і рішучої культурної се-

куляризації, ряд історичних і суспільних подій та явищ, які динамізували суспільство. В царині словесності як певну налаштованість на прийняття романтичної моделі світопереживання можна витлумачити низку суттєвих рис народної пісенності та окремих зразків книжної лірики кінця XVIII ст. Таким чином, український романтизм, як і пізніше український модернізм, має в основі своє власне, автохтонне походження. Його самобутня природа найповніше виявилась у значній частині творчості Т. Шевченка, в поезії та драматургії М. Костомарова, Ю. Федьковича, в частині доробку інших поетів — М. Шашкевича, М. Петренка та ін. Безперечно, у тривалій історії українського романтизму й особливо на її початкових етапах відчутними були і впливи інонаціональних типів романтичної свідомості, що також формувались чи мали уже певним чином сформовану визначеність.

У прямому чи опосередкованому вигляді до творчих установок, на яких вибудовувалась поезія українського романтизму, доходили імпульси німецької — не стільки, власне, романтичної, як передромантичної, періоду Sturm und Drang, поезії, що брала початок у творчості Гете, Шиллера, Бюргера, однак уже А. Метлинський виявляє знайомість із зразками творчості німецьких романтиків А.-Ю. Кернера, Л. Уланда, датчанина А. Еленшлегера. Трохи згодом із захопленням була зустрінута поезія пізнього романтика Гейне. Англійську поезію репрезентували художні мотиви Байрона. В атмосфері ідей слов'янської взаємності українська романтична свідомість, природно, не могла не відгукнутись на ті визначні явища, що перебували в центрі уваги інших, типологічно близьких слов'янських літератур: зібрані В. Караджичем сербські народні пісні (1814—1815), Короледвірський (1817) та Зеленогірський (1818) рукописи — збірники епічних пісень, що, як пізніше виявилось, були по-своєму талановитою містифікацією, здійсненою чеськими філологами В. Ганкою та Й. Ліндою. Взаємний творчий інтерес пов'язував А. Метлинського та чеського поета Ф. Челаковського. Чималий вплив на українську поезію справила творчість польського романтика А. Міцкевича. Його "Кримські сонети" (1826) уже в 1830 р. перекладають О. Шпигоцький та Л. Боровиковський, останньому з них належить і чудовий переспів Міцкевичевого "Фариса". Зрозуміло, побільшеною увагою українських літераторів користувалась українська тематика в польській поезії, де виділялася навіть так звана українська школа. До добре відомих творів її представників належали віршова повість "Марія" (1825) А. Мальчевського, поема "Канівський замок" (1828) С. Гощинського, думи, "думки українські" й балади Б. Ю. Залеського, вірші й балади С. Витвицького та ін. Українські мотиви широко заявлені й у поетичній і драматургічній творчості Ю. Словацького, яка в силу різних обставин стає відомою українцям дещо пізніше.

Безперечно, українська романтична поезія перебувала в творчому контакті й з російським романтизмом. Серед його найвпливовіших представників — В. Жуковський зі своєю баладною творчістю, І. Козлов — автор поем "Чернець" (1824) та "Княгиня Долгорука" (1828). Знову ж таки, активною поєднальною "смугою", на якій сходяться зацікавлення українського й російського романтизму, виступає тема України. Напрочуд своєрідною є її загальна інтерпретація в творчості К. Рилєєва, котрий, звернувшись до цієї теми у поемах "Войнаровський" (1825), "Наливайко" (1825), побачив можливість поєднати її

мотиви (боротьба за волю народу проти деспотизму) з ідеями декабризму. Найширшим представленням української теми у творчості О. Пушкіна є поема "Полтава" (1828). Видатний поет подав не в усьому достовірне зображення головного героя твору — гетьмана Мазепи, не точний в історичних оцінках діячів тієї епохи, зокрема Петра І, однак варта уваги наявність у цій поемі першого сміливого й недвозначного формулювання мети української національної історії (устами гетьмана: "...независимой державой Украйне быть уже пора"), — формулювання, до якого іще тривалий час ішла українська поетична свідомість у своїх історичних медитаціях. Нарешті, з романтизмом тією чи іншою мірою була пов'язана творчість російськомовних поетів України — А. Родзянка, В. Туманського, А. Подолинського, котрий мешкав у Києві і видав тут книгу "Повести и мелкие стихотворения" (1837), М. Маркевича — згадуваного уже історика, автора збірки "Украинские мелодии" (1831).

Одним із важливих центрів українського не тільки романтичного, а й взагалі літературного руху був з кінця 20-х до кінця 40-х рр. Харків, де діяв гурток, очолюваний І. Срезневським, а з ним підтримували зв'язок й інші східноукраїнські літератори. У Львові з 1833 р. протягом кількох років активну діяльність веде коло аматорів словесності, натхненником якого був М. Шашкевич. У 20—40-х рр. своїх учасників і прихильників має українське культурне життя в Петербурзі, яке пожвавлює приїзд туди Є. Гребінки. Осередками українських літературних зацікавлень стають в цей період також Ніжин, Полтава, Київ, Москва, Перемишль, Коломия, Відень.

Певне, хоч і загалом нешироке, коло нових тем і мотивів, нових ритмів наприкінці 20-х рр. вносить в українську поезію ***Лев Боровиковський*** (1806—1889), що виступив (за словами С. Крижанівського) як "перший український поет-романтик". Боровиковський навчався в Харківському університеті, де зблизився з осередком місцевих літераторів. Услід за П. Гулаком-Артемовським він у 1828—1830 рр. зі своїми україномовними творами знаходить доброзичливий прийом на сторінках московського "Вестника Европы". Серед них — балада "Молодиця". Сюжетний мотив твору (туга героїні за милим, давно зниклим на чужині, її підозра, що він і не повернеться, та її самогубство у хвилях Псла) дістав далі широку варіативну розробку в українській поезії, зокрема у баладній творчості Т. Шевченка. Крім того, ритмічно-образний стрій початку цієї балади відбився на перших рядках Шевченкової "Причинної". Ще одна балада Боровиковського — "Маруся" — є опертим на українську звичаєвість та міфологічні мотиви переспівом "Светланы" В. Жуковського, яка в свою чергу йде від "Ленори" Бюргера. Зі сценою "Гайдамаки" поет робить спробу в романтизованих барвах зобразити розбійницьку вольницю, яка вже ставала атрибутом минулого. Промовисто характеризує поетику Боровиковського його "Подражаніє Горацію". У відтворенні мотивів давньоримського поета він обирає інший шлях, ніж П. Гулак-Артемовський, відходить від різкої, бурлескно забарвленої лексики, змальовуючи не менш виразні у пластиці картини. Розповідь про героя — сільського жителя: "...Або, як блідую покаже осінь твар І спіла овощ пожовтіє, Він трусить яблука і сушить на узвар Та на зиму озиме сіє", — дещо нагадує далеко пізніше витворену манеру М. Рильського. В українській поезії нового періоду Боровиковський першим дав романтичне освітлення темі козацтва (вірш "Козак", надрукований 1831 р.). Цікаво зазначити, що його відразу ж було підтримано

творами, видрукуваними по-українськи у московському тижневику “Молва”, — О. Бодянського “Козацька пісня” (1833) та І. Срезневського “Корній Овара” (1836). Твори, що розвивають цю тему або близькі їй за настроями, Боровиковський створює й пізніше (“Палій”, “Чорноморець”, “Розставання”, “Волох”), акцентуючи, зокрема, й розгонисті, грізні риси у постатях героїв: “Люлька в роті зашкварчала, Шабля в ніжнах забряжчала. Шабля різанину чує, Люлька пожари віщує...”, — таким постає Семен Палій у змалюванні поета. Ряд творів Боровиковського своїми підзаголовками вказує на зв'язок із народною піснею. Низка віршів, у яких продовжено зображення народного середовища в його минулому та патріархальному сучасному, залишалася в рукописах поета і друком з'явилася аж у XX ст. Боровиковський відомий і як байкар. З першими творами цього жанру (байка його тяжіє до короткого, “приказкового” типу) поет виступив ще в альманасі “Ластівка”. У 1852 р. в Києві А. Метлинський видав окремою книжечкою його “Байки й прибаютки”.

Класичний зразок української байки представив, утім, інший поет — ***Євген Гребінка*** (1812—1848) у збірці “Малороссийские приказки”, виданій у Петербурзі в 1834 р. Він родом з Полтавщини, перші твори написав, навчаючись у Ніжинській гімназії вищих наук. Їдучи на службу в столицю Росії, віз із собою рукопис названої вже книги та матеріали перекладу пушкінської “Полтави”, виданої згодом 1836 р., що мало значення важливого лінгвістичного експерименту — відтворення українською мовою, яка щойно починала формуватись як літературна, поетичного й мовного багатства визначного тексту. В Петербурзі, опинившись у вирі літературного життя, Гребінка відіграв помітну роль у згуртуванні численної української громади, зокрема, заприятелював з Т. Шевченком, брав участь у викупі поета з кріпацтва та сприяв виданню “Кобзаря”. Гребінка ж організував видання альманаху “Ластівка” (1841), де йому, крім інших творів, належить передмова (“Так собі до земляків”) та післямова (“До зобачення”), у яких за гумористичними розміркуваннями вчуваються сподівання на можливість утвердження письменства, рідного змістом і мовою.

До останніх днів свого короткого життя Гребінка активно виступав у російській літературі як прозаїк і поет. У його прозових творах чільне місце займає українська тематика (історичний роман “Чайковский”, повість “Нежинский полковник Золотаренко”, “Рассказы пирятинца”). Роман Гребінки “Доктор” пізніше А. Чехов називав серед кращих творів “натуральної школи”. Російською мовою він написав поему з української історії “Богдан”, ряд відомих романсів: “Очи черные”, “Молода еще девица я была”, “Почтальон”, “Казак на чужбине”. У доробку Гребінки є кілька ліричних творів українською мовою, серед них “Українська мелодія” (“Ні, мамо, не можна нелюба любить...”), що стала піснею. Ліризмом позначений і вірш-алегорія “Човен”.

Проте найвагоміший внесок Гребінки в українське письменство — його байки, що відзначаються здебільшого оригінальним сюжетом, предметним, динамічним викладом, відчутно критичною позицією щодо пануючих у тогочасному суспільстві звичаїв (“Ведмежий суд”, “Віл”, “Рибалка” та ін.). Одна з них — “Вовк і Огонь”, де в алегоричній формі наголошена необхідність берегти особисту незалежність, — одержала схвальний відгук О. Пушкіна.

Безперечно, байка не є жанром романтичним, проте доба українського поетичного романтизму сприяла істот-

ній і широкій реанімації цього жанру, наданню йому нової художньої якості. Зв'язок із суб'єктивними характеристиками внутрішнього світу поета байка починає здобувати у "Панові та Собаці" П. Гулака-Артемовського, навіть і в окремих байках Білецького-Носенка. Байкарський доробок Гребінки є переконливим ствердженням цього процесу. В цілому такий же "гребінківський" тип байки опрацьовують далі, в міру свого таланту, пізніші байкарі — П. Писаревський, П. Кореницький, С. Руданський, Б. Грінченко. Дещо іншу модифікацію, порушуючи притаманну Гребінці рівновагу логічної ідеї та художньо-зображального начала, культивує Л. Глібов. Зовсім інше відгалуження позначає собою байка-"приказка" Л. Боровиковського — скупий на самостійні зображальні елементи, суто "просвітительський" варіант жанру.

Як зазначалося, одним з основних творчих осередків, де культивувався інтерес до українського письменства, було угруповання літераторів при Харківському університеті. Організатором літературного руху тут виступав Ізмаїл Срезневський (1812—1880), з 1837 р. — професор університету. В 1847 р., уже набуваючи авторитету визначного славіста, він переїхав до Петербурга. У Харкові Срезневський захистив дисертацію про святилища й обряди язичницького богослужіння, відомою була його монографія "Мысли об истории русского языка" (1850), вчений проводив велику роботу, створюючи словник давньоруської мови, був автором численних праць з історії, етнографії, фольклору, археографії, лінгвістики слов'янських народів. Українська культура, як рівна серед слов'янських, також входила в коло його інтересів. Йому належить одна з перших наукових розвідок про Г. Сковороду, повість про цього мислителя ("Майор, майор!",

А. Мокрицький.
Євген Гребінка. 1833. Олія.

1836), нариси з різних періодів української історії. Захоплений аматор української словесності видав збірник народних історичних пісень "Запорожская старина" (1833—1838), був першим публікатором п'єс Котляревського. Пробував він і сам писати по-українськи (балада "Корній Овара").

До ранніх виявів діяльності харківського гуртка належить кілька віршів Опанаса Шпигоцького, серед них два переспіви українською мовою любовних сонетів А. Міцкевича, надрукованих 1830 р. Ймовірно, близькою до кола харківських літераторів була родина Писаревських. Її голова, священик Степан Писаревський, літературну діяльність почав, як твердять дослідники, чи не раніше П. Гулака-Артемовського. Складені ним дві пісні, популярні в народі, потрапили в збірник М. Максимовича 1827 р. — "За Німань іду" та "Моя доля" ("Де ти бродиш, моя доле..."). Остання є фрагментом із опери "Купала на Івана", друкованої посмертно окремим виданням у Харкові 1840 р. Також пізніше, уже по смерті поета, дочекались публікації інші вірші С. Писарев-

ського. Не байдужою до літератури була і його дружина Марта Писаревська, автор "Петраркиної пісні" (переспів мотивів кількох сонетів Ф. Петрарки), надрукованої в "Снопі". Поетом був і їх син Петро Писаревський, кілька його творів друкувалось у тому ж таки "Снопі" та "Ластівці", серед них байки і поема із сільського побуту "Стецько" — авторське жанрове визначення "можебилиця". Як не дивно, П. Писаревський не підтримує романтичних захоплень свого середовища.

Тією чи іншою мірою близькими між собою у творчих контактах були такі студенти та випускники Харківського університету, як А. Метлинський, М. Костомаров, М. Петренко, молодий Я. Щоголів, О. Корсун. Останній із названих — упорядник і видавець альманаху "Сніп" (1841), де надрукував цикл своїх "Українських повір'їв" (віршовані обробки народних, в тому числі апокрифічних легенд та переказів) і кілька ліричних творів. Ще кілька його віршів з'явилося роком пізніше в журналі "Маяк". У поезії Корсуна виразно прозвучав ностальгійний мотив жалю за давнім побутом, давнім образом рідної культури ("Рідна сторона", "Старі пісні", "Могила").

Орієнтація на ще один оповідний жанр фольклору — народну казку — притаманна україномовним поетичним спробам О. Бодянського (1808—1877), що склали збірку "Наські українські казки запорожця Іська Матиринки" (1835). У поетичному викладі ці твори, як-от "Казка про маленького Йвася, змію, дочку її Олесю та задніх гусенят" та ще дві, набули розлогішого викладу. Його супроводжує відчутний авторський коментар із принагідними порівняннями, зауваженнями з приводу народних звичаїв, прийнятих форм побуту тощо. Пробував працювати Бодянський і в такому своєрідному жанрі, як епітафія. Із трьох відомих до сьогодні його творів у цьому жанрі друкувалася у той час одна — "Епітафія Богдану Хмельницькому" (1833). Бодянський, уродженець Полтавщини, закінчив Московський університет, там же став професором, проводив значну наукову роботу. Його науковий доробок складають праці "О мнениях касательно происхождения Руси" (1835), "О народной поэзии славянских племен" (1837), упорядкування матеріалів про діяльність Кирила й Мефодія тощо. Бодянський тривалий час був редактором періодичного видання "Чтения Московского общества истории и древностей российских". За його редакцією з'явилися друком "Історія Русів" (1846) та "Літопис Самовидця" (1846), йому належить перша ґрунтовна рецензія на книгу "Малороссийские повести" Г. Квітки-Основ'яненка (1834).

У Львові при духовній семінарії в середині 30-х рр. значну культурну діяльність проводить ***Маркіян Шашкевич*** (1811—1843) із сподвижниками — І. Вагилевичем та Я. Головацьким. До цього угруповання, названого "руською трійцею", невдовзі долучилися А. Могильницький, М. Устиянович та інші місцеві літератори, що услід за піонерами галичо-руського відродження ставили перед собою нові художні завдання, орієнтувались у своїй творчості на народну мову. М. Шашкевич був обдарований талантом відкривача нових ідей і форм, на жаль, далеко не вповні зреалізованих через передчасну смерть. Він окреслив перед однодумцями широке поле багатогранної літературної праці, сам виступив із кількома публіцистичними й народознавчими статтями, дав низку перекладів (із сербських народних пісень, із фальсифікованих чеських рукописів, із польських поетів, "Плач Ярославни" із "Слова о полку Ігоревім"), написав оповідання-"казку" "Олена" (1837) — перший у Галичині невеликий

прозовий твір українською мовою, запропонував також перший зразок "чистої" ліричної прози ("Псалми Русланові"). У поезії, значну частину творів якої було опубліковано по смерті поета, він представив ряд сюжетних, на історичну тему, картин ("О Наливайку", "Хмельницького обступленіє Львова", "Бандурист"), створив кілька натхненних послань та звернень (зокрема, "Побратимові, посилаючи єму пісні українські"); майстерно використано ним форму сонета ("Мисль піднебесну двигчи в самом собі..."). У цьому останньому поет окреслює контури визначної особистості, ідеалу, суголосного поетовим романтичним поглядам, наближення до якого можливе у перетворювальній присутності спорідненої душі. М. Шашкевич в силу багатьох обставин суспільного й особистого життя не міг бути радикальним мислителем, як того вимагав пізніше критик М. Євшан, але здійснив свою реформаторську роботу в літературі. Домінантою його творчого характеру був ліризм, поет і дав по суті перші на галицьких землях зразки проникливої лірики, надруковані вже у "Русалці Дністровій" (1837) — "Розпука", "Веснівка", "Туга за милою", "Сумрак вечерній". І більш ніж через півстоліття з часу першої публікації, і донині пристрасно, людинолюбно, сповнене світлою вірою звучить його "Слово до чтителей руського язика": "Дайте руки, юні други, Серце к серцю най припаде, Най щезають тяжкі туги, Ум охота най засяде. Разом, разом, хто сил має, Гоніть з Русі мраки тьмаві, Завить най нас не спиняє, — Разом к світлу, други жваві!".

І. Труш. Маркіян Шашкевич. 1911. Олія.

У "Русалці Дністровій" було видруковано дві балади Івана Вагилевича (1811—1866), написані у стилі, близькому до народнопісенного. З них одна змісту героїчного ("Мадей"), інша — любовно-побутового, з елементами народної фантастики ("Жулин і Калина"). В числі її поетичних образів — змалювання потопельника Жулина: "Ворони го приоділи Чорними крилами, Вихрове го обкитили Піску туманами...". У цьому ж альманасі Вагилевичу належить вступна стаття до публікації зразків народної пісенності — "Передговір к народним руським пісням". У революційному 1848 р. Вагилевич заснував одну з найперших газет українською мовою ("Дневник руський"), яка, хоч і мала пропольське політичне спрямування, виділяла увагу українському культурному розвиткові. Вагилевич уміщував там огляд "Замітки о руській літературі", включивши у нього всі відомі йому факти розвитку письменства як давнього, так і нового — і в Східній, і в Західній Україні, слушно вважаючи все це належним до єдиного літературного процесу. Спадщину письменника склали переважно твори польськомовні — любовна лірика та незавершена драматична поема "Марія".

Автором кількох оригінальних віршів був і Яків Головацький (1814—1888), в основі яких лежить здебільшого дидак-

М. Ге. Микола Костомаров. 1870. Олія.

тична ідея, висловлена алегорично, якот у вірші "Весна", де героїня-галичанка на запити про зміст її весняної роботи зрештою відповідає: "Хто працює, оре, сіє, Той і плодів ся надіє!". Більш об'ємним є його перекладний цикл "Народні сербські пісні". Твори цього циклу починали друкуватись і в "Русалці Дністровій", і у "Вінку русинам на обжинки", проте ще більша частина була віднайдена в рукописах письменника і вченого-філолога по його смерті. Там же було виявлено чимало заміток, що мали скласти наукову працю "Руські народні пісні" — своєрідний теоретичний підсумок до виданого Я. Головацьким тритомного фольклорного збірника "Народные песни Галицкой и Угорской Руси" (М., 1878).

Поворотним пунктом на шляху розвитку української поезії стало, безперечно, видання "Кобзаря" Т. Шевченка. Роль своєрідних провозвісників цього явища відіграли поетичні збірки М. Костомарова та А. Метлинського.

Микола Костомаров (1817—1885) — видатний український та російський історик, уродженець Воронезької губернії, випускник Харківського університету. В 1845 р. переїхав з Харкова в Київ, роком пізніше був обраний ад'юнкт-професором по кафедрі російської історії Київського університету. Був одним з організаторів Кирило-Мефодіївського братства. Підтримував дружні стосунки з Шевченком та Кулішем, що дає право сучасним культурологам говорити про своєрідний "тріумвірат" визначних діячів України, який склався в середині XIX ст. Після розгрому братства відбував заслання в Саратові, звідти в кінці 50-х рр. переїздить у Петербург, де певний час був професором університету. Перу Костомарова належить велика кількість грунтовних наукових праць, першими з них були "Об историческом значении русской народной поэзии" (1843), "Славянская мифология" (1847), написана в засланні монографія "Богдан Хмельницкий и возвращение Южной Руси к России" (1857), яка поклала початок довгому ряду його "Исторических монографий и исследований", з 1863 до 1889 р. друкованих у двадцяти об'ємних томах. У цілій низці праць учений торкається української історії: "Черты народной южнорусской истории" (1861), "Южная Русь в конце XVII века" (1867), "Руина, историческая монография из жизни Малороссии 1663—1687 гг." (1879—1880), "Мазепа" (1882) та інші. Історичним дослідженням Костомарова притаманна особлива увага до "тла історії", до масових народних рухів і устремлінь, до економічних, звичаєвих, побутових подробиць досліджуваної епохи, що, зокрема, стало плідним матеріалом для нього як автора низки історичних романів, повістей та оповідань. Серед них найвідоміші "Сын. Рассказ из времен XVII века" (1865), "Кудеяр. Историческая хроника" (1874), "Сорок лет. Народная малороссийская легенда" (1876), "Холоп. Эпизод из исторически-бытовой русской жизни первой половины

XVIII столетия" (1878), "Черниговка. Быль второй половины XVII века" (1880) (ця остання повість — широка, з багатьма персонажами картина української історії часів гетьмана Петра Дорошенка). З історичних праць Костомарова — докладних, уважних до життя в його різноманітних проявах, сповнених "прихованих" там сюжетів чи сюжетних ходів, написаних, зрештою, дослідником, що володів чималим художнім даром, черпали сюжетний зміст і творчий імпульс чимало українських письменників, які звертались до історичної теми, зокрема, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький та інші.

Перші літературні виступи Костомарова пов'язані з українською драматургією ("Сава Чалий", 1838, "Переяславська ніч", 1841) та українською поезією, заняття якою зробили його автором двох збірок: "Українські балади" (1839) та "Вітка" (1840) — твори видані під псевдонімом Ієремія Галка. Ще три десятки поетичних творів Костомаров пише пізніше, приблизно до середини 50-х рр., друкуючи окремі з них в альманахах і збірниках. Як поет Костомаров не сягає вершин художньої досконалості, в його текстах трапляються окремі неточні, дисонуючі із загальним поетичним контекстом вирази, граматичні й лексичні похибки супроти мовних норм тощо. Однак доробок цього поета, внутрішньо досить різноманітний, постає у примітній, як на ті часи, множині тематичних типів, жанрових і композиційних модифікацій, відтак неупереджений дослідник української поезії змушений констатувати, що у цілому ряді напрямків розвитку поетичної думки середини XIX ст. художні пропозиції Костомарова звучали одними з перших. Так, Костомаров робить крок від ліро-епіки (в баладному її вираженні) до спроб емотивної (побудованої на емоції) лірики, окресливши у своїй творчості досить широку амплітуду настроїв. Відмітною рисою поезії Костомарова є романтичне тяжіння до загадковості, зокрема подій, що уже ніколи не матимуть пояснення ("Великодня ніч", "Могила"), є у його доробку твори, художня думка яких не вписується у звичний кодекс моралістичних уявлень. Такою є, приміром, лірична балада "Зірочка" — суто "артистичне", активізуюче фольклорно-міфологічні першоелементи, зображення певного побутового факту. В цьому ж ряду й віршове оповідання "Співець Митуса" — один з варіантів романтичної позиції історика, культурного діяча у період "безчасся": відчайдушний проклін своїй добі, загибель разом із нею — в надії на нові історичні часи.

Практично однією збіркою — "Думки і пісні та ще дещо" (1839, під псевдонімом Амвросій Могила) — вичерпується поетичний доробок ***Амвросія Метлинського*** (1814—1870). Творчість поета тривко пов'язана з елегійною темою сумування за козацьким минулим. І хоча в цій темі працювало чимало його сучасників, були й окремі попередники (приміром Л. Боровиковський), Метлинський її розгортає багатоваріативно. Елегійності підпорядкований образ співака у програмовому вірші збірки — сонеті "Бандура", спогади про козацтво навіюють не лише окремі раритетні предмети (вірші "Спис", "Чарка"), а й навіть буденний переїзд степом ("Степ"). Виразні барви знаходить поет для картин затятої боротьби козаків, їх героїчної загибелі ("...Батьку, батьку! Мені душно, мене пече, В горлі засихає!" — "Синку, синку! Біля мене все кров тече, Водиці немає..." — "Козачая смерть"). Відповідно з гіркотою мовиться про відступництво, полишення батьківщини напризволяще ("Зрадник", "Пішли навтікачі"), про виродження давнього козацького духу ("Козак, гайдамак, чумак"). Образному представленню

пам'яті про козаччину служить у поета промовистий символ підземної церкви (однойменний вірш).

Твори Метлинського переважно сюжетні, із повсякчасним зверненням до зовнішнього зображення. В ці сюжети, динамічні чи описові, вмонтовуються й авторські роздуми, репліки героїв. Поет співчутливо виводить типові постаті з народного середовища ("Дитина-сиротина", "Старець"), змальовує небуденні пригоди (пожежа у вірші "Шинок"). Докладним, різноманітним описом прикметний вірш "Глек"— за іменем персонажа, котрий забрів на сільське "гробовище" і спогади якого тут викладаються. Змалюванням кількох житейських історій покійних односельців цей твір вступає в перегук з далеко пізнішою збіркою "Антологія Спун-Рівер" (1915) американського поета Е.-Л. Мастерса. Перша частина збірки Метлинського, що її склала оригінальна авторська творчість (є ще й перекладна частина), завершується віршем "Смерть бандуриста". Надсадний вигук героя ("...Вже не гримітиме, вже не горітиме, як в хмарі, Пісня в народі, бо вже наша мова конає!..") є тут висловом бентежного занепокоєння такою загрозою, його не варто, за зразком колишніх інтерпретацій, кваліфікувати як пасивну констатацію загибелі мови, співзвучну настроям "консервативного" (також давнє, застаріле визначення) поета-романтика. На думку сучасного дослідника, у цьому вірші "гіперболічна метафора вказувала на період драматичних змін, який, по суті, став відродженням" [1]. Звертає на себе увагу особливість версифікації в поезії Метлинського, ненав'язлива зміна кількості стоп і розмірів у межах одного твору, використання тонічного типу віршування, явища смислового віддзеркалення фрагментів тексту тощо.

З-поміж помітних поетів першої половини XIX ст. найменш піддатливим новим літературним впливам і, відповідно, найбільш пов'язаним у творчості з принципами фольклорної поетики був Віктор Забіла (1808—1869). Змістом основного масиву поезії цього автора стала його любовна драма (дівчина, яку кохав поет, вийшла заміж за іншого). У віршах простежуються визначальні віхи цього періоду в його житті: від надій на одруження з коханою ("Поуз двір, де мила живе...") до передчуття лихого повороту, а далі й до розриву. Нарешті, найбільшу групу становлять твори, що показують, як герой переймається своїм нещастям, загальною, як йому видається, визначеністю своєї недолі, містять умоглядно неглибоке, але душевно проникливе міркування з приводу цього ("Два вже літа скоро пройде...", "Човник", "Повіяли вітри буйні..." та ін.).

Живе реальне почуття поета формує певну образність його вислову, надає йому довірливих інтонацій: "... Дивлюсь на все, як без очей, Бо щастя не маю, Я і в будень, я і в празник Нуджусь да скучаю. Минулося моє щастя! Не бачуся з нею, Не бачуся з дівчиною, З милою моєю..." ("От і празника діждались..."). Зустрічаються в поезії Забіли й свідомі спроби інших тем ("Будяк", "Остап і чорт"); на кривду і кривдників, що панують у світі, поет гнівно обрушився у вірші "Зовсім світ перевернувся...". Два вірші Забіли — "Не щебечи, соловейку..." та "Гуде вітер вельми в полі" — в кінці 30-х рр. поклав на музику російський композитор М. Глинка.

Невелику україномовну поетичну спадщину залишив Олександр Афанасьєв-Чужбинський (1816—1875). Переважна частина її склала збірку "Що було на серці", видану в Петербурзі у 1855 р. Можна гадати, що сюди були

---

[1] *Грабович Григорій.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — Київ, 1997. — С. 569.

включені твори, написані переважно у 40-х рр. Першими з надрукованих віршів поета в альманасі "Ластівка" (1841) стала лірична адресація "Є. П. Гребінці" ("Скажи мені правду, мій любий козаче..." — вірш став народною піснею) та "Прощання" ("Прощай, весела сторона..."), де поет, переїжджаючи до Петербурга, втілив у слово свої почуття при розставанні з Україною. Віршем "Шевченкові" ("Гарно твоя кобза грає...", 1841, вміщений у "Молодику" 1843 р.) привітав Афанасьєв-Чужбинський вихід перших Шевченкових творів. З Шевченком він підтримував дружні стосунки, супроводжував його у поїздці по Україні у 1845—1847 рр. На смерть великого поета також відгукнувся поетичним словом ("Над гробом Т. Г. Шевченка") та видрукував вагомі "Воспоминания о Т. Г. Шевченко" (1861). Переважна частина творчості Афанасьєва-Чужбинського російськомовна. Це романи ("Соседка", 1854, "Петербургские игроки", 1872), повісті, оповідання, нариси, вірші. Пишучи й російською мовою, автор приділяв значну увагу Україні, виступав з рецензіями на українські видання, опублікував двотомну етнографічну працю "Поездка в Южную Россию" (ч. 1 — "Очерки Днепра", ч. 2 — "Очерки Днестра", СПб., 1861). Із віршів української збірки "Що було на серці" постає образ заглибленого в роздуми, піддатливого меланхолійним настроям героя — дещо інший, ніж у російськомовній творчості поета. Виповідь настроїв романтичної туги, можливо, через слідування фольклорним зразкам, іще наївну, дано у вірші "Місяць". Закинутість та анонімне щезнення в світі — мотив, що пронизує всю лірику поета. У вірші "Могила" виведено образ верби, невідомо ким і коли посадженої на могилі посеред степу. Образ цей поглиблює розлите в творі відчуття безмежного плину часу, незміряного простору степів, безіменного існування предметів. Варіацію цього ж мотиву розгорнуто й у вірші "Огнище", де роздум поета кружляє довкола забутого біля дороги багаття. Невідомість сенсу існування, безслідне зникнення відкарбоване і в образі перекотиполя (вірш "Товаришеві").

Ще виразніше романтичні настрої представлені у творчості Михайла Петренка (1817—1862). Складають її, враховуючи фрагменти циклів, два з половиною десятка творів. Видрукувана вона в альманахах "Сніп", "Молодик", "Южный русский зборник". Витоки поезії Петренка йдуть із двох стильових манер: одна з них — від пісенного фольклору, друга — від літературної традиції, зокрема російської поезії. Дослідники доводили вплив на поезію Петренка М. Лермонтова та І. Козлова, знаходили (зокрема Ю. Шерех) риси типологічної схожості з творчістю В. Бенедиктова. Явищем, у якому в концентрованому вигляді відтворено одну з сутнісних характеристик романтичного стану особистості, як вона мислилась у тогочасній українській поезії, є цикл Петренка "Небо" ("Дивлюся на небо та й думку гадаю...", "По небу блакитнім очима блукаю...", "Схилившись на руку, дивлюся я..."). Загальними рисами окреслено ті обставини життя героя, що спонукають його шукати розради в небі, мріяти про "крилля", на яких він міг би сягнути "далеко за хмари, подальше од світу". У другому вірші з великою виразністю розкрито незрівнянний, натхненний стан злиття поетового "я" з безміром неба, розчинення — уявне, на грані реальності й марення — у ньому. Ще один помітний цикл у творчості Петренка — "Слов'янськ", де опоетизовано пісні, виспівувані дівочими голосами в ті часи, коли у Слов'янську жив сам поет, родом з цього міста. Він вирішує тут складне мистецьке завдання: словесними засобами передати спогад про

пісні, враження від їхнього звучання у давню, ще юначу пору. В циклах "Слов'янськ" та "Небо" засвідчена така самобутня риса художнього мислення поета, як багатократне варіативне повернення до одного й того ж предмета, своєрідна синхронна циклічність викладу чи, у музичних термінах, лірична "фуга", що ширше культивувалася українською поезією пізніше — у XX ст. (П. Тичина, В. Барка).

Серед помітних явищ поезії перших десятиліть XIX ст. — кілька об'ємних поем, що належать перу різних авторів.

Етнографічні подробиці народного життя художньо відтворено у поемах "Наталя, або Дві долі разом" та "Гарасько, або Талан і в неволі" М. Макаровського, "Вечорниці" П. Кореницького, "Вовкулака" С. Александрова.

У форму історичної алегорії вилився переклад пародійної комічної давньогрецької поеми "Батрахоміомахія" К. Думитрашком, що дістав назву "Жабомишодраківка" (1847 р., надруковано окремим виданням 1858 р.). Крізь ексцентризм "жабомишодраківки" поет поглянув на тривале воєнне українсько-польське протистояння, відповідно зробивши відчутними в образах мишей та жаб характеристики польської шляхти й українського козацтва. Крім того, твір був першою (і вдалою) спробою запровадження метричного відповідника гекзаметра в систему українського віршування.

У 40-х рр. XIX ст. написано, але опубліковано аж на початку XX ст. бурлескно-гумористичну поему "Харко, запорозький кошовий" Я. Мішковського (Кухаренка). Змалювання Коліївщини становить основний зміст поеми П. Морачевського "Чумаки, або Україна в 1768 р.", написаної, ймовірно, у 1848 р. Порівняно з вибухово-емоційним, романтичним Шевченковим трактуванням цієї історичної події автор "Чумаків..." пропонує більш стриманий, реалістично опобутовлений ракурс зображення. Оповідь у творі вкладається в уста столітнього кобзаря-співця чумака Івана Чуприни як очевидця усіх подій. Поглиблюючи епічність бачення й посилюючи відчуття достовірності оповідуваного, це має ще й той смисл, що історія, зокрема Коліївщина, постає як іще жива емоційно-пам'ятна для автора подія.

Визнання початком нового етапу літератури твору епічного, з усіма тими характеристиками, які має "Енеїда", та "підтримка" цього твору примітним рядом ліро-епіки видається важливим моментом у самоусвідомленні авторів, що розпочинали й продовжували цей новий етап. У цьому не можна не вбачати бажання розуміти себе уже митцем, літератором — не фольклорним "співцем", асоціація з яким була неминуча на тому етапі розвитку і усної, і книжної лірики. Не можна не відчути їхньої потреби у якомога очевидніших свідченнях твору як літературної, літераторської роботи. Навіть якщо йти за припущенням, що фольклорні твори не були початково безіменними і що частина з них є витвором не тільки масової, але й "високої" культури, — то все ж і в цьому випадку твір фольклорний від твору нової української поезії різнить неоднакове розуміння відношень творчої індивідуальності та жанрово-образностильового канону. Це, розуміється, зовсім не суперечить фактові широкого звернення нових авторів до фольклорних сюжетів і мотивів, навіть більш ніж стилізаційних запозичень рис фольклорної поетики.

Трудомісткість і "бар'єрність" нових завдань у початковий період нового етапу літератури випало представити поемам, баладам, байкам — не ліриці. Очевидно, не випадково роль поворотного явища на тривалому шляху української словесності дісталась поемі "Енеїда" — в околі на цей час не було

ліричного твору, подібною мірою примітного у нових рисах художності, які надавали б йому вигляду переконливо зримого межового знаку. Згаданий "ліро-епічний" період триває чотири десятиліття, урізноманітнюючись поодинокими ліричними спробами О. Шпигоцького, Л. Боровиковського, М. Шашкевича, аж до кінця 30-х рр. — часу вибуху ліризму в творчості цілої групи українських поетів — М. Костомарова, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського, М. Петренка та ін., провідне значення серед яких належить Т. Шевченкові.

Для деякого відгалуження історико-літературної думки XIX ст., а також для окремих пізніших дослідників, що перебували під її впливом, притаманна осторога перед тією обставиною, що новий період української літератури розпочався твором бурлескним та й взагалі цілою групою творів бурлескних — не тих, стиль яких, за відсутності кращого терміна, прийнято було називати "серйозним". З осмисленням цього факту були пов'язані запізнілі нарікання, пошук виправдальних аргументів, гіпотези (чи, скоріше, твердження) про якусь "боротьбу" з бурлеском, яка нібито точилася в українській літературі першої половини та середини XIX ст., витворення теорії так званої "котляревщини", яка становить, по суті, узагальнення й екстраполяцію на наступний розвиток української літератури тих нібито негативних рис, які, на думку прихильників цієї теорії, притаманні "Енеїді" Котляревського. Втім, на час виникнення самого терміна "котляревщина" (в "Обзоре украинской словесности" П. Куліша в 1861 р. [2]) бурлеск переважно зійшов уже з української літературної сцени, виконавши свою, головно позитивну роль, яку розділяв з іншими напрямами й течіями, у становленні нового художнього мислення в національній літературі. Відомий і в книжній, і в усній словесності впродовж кількох попередніх століть, коли на його основі постало чимало творів із тяжінням до простонародної української мови, механізм бурлеску на початку XIX ст., мобілізований на завдання нового образного пойменування світу, виявляється здатним розширити породжуваний ним зміст. В умовах тогочасного українського літературного розвитку бурлескна стильова течія співдіяла, а то й зливалася з романтизмом; герой ряду бурлескних творів ("Енеїда" як більш раннє явище сюди, зрозуміло, ще не належить) становив немовби "низову" варіацію романтичного героя, об'єднуючись з останнім на найзагальнішій платформі відчуття певної відмежованості від дійсності, пріоритетності своїх власних уявлень у стосунках з нею, потреби знайти реалізацію нурту творчих сил. Із романтизмом бурлеск єднає також стихія фантастичності, атмосфера розігрування, перетворень. Нерідко у творчості одного й того ж письменника зазначеної доби (П. Гулак-Артемовський, Л. Боровиковський, В. Забіла) наявне і бурлескне, і романтичне начало. Інколи їх поєднано в одному й тому ж творі, зокрема "Де ти бродиш, моя доле", а також сама опера С. Писаревського "Купала на Івана", в якій звучить ця пісня, в інших творах: "Вечорниці" П. Кореницького, "Гарасько, або Талан і в неволі" М. Макаровського.

У приналежності до бурлескної течії не можна, втім, відмовити й низці творів художньо малоспроможних, особливо написаних із приводу бойових дій російської армії та ополчення проти військ Наполеона на початку XIX століття (серед їх авторів значаться імена

[2] *Кулиш П.* Обзор украинской словесности: II. Котляревский // Основа. — 1861. — Кн. 1. — С. 249.

Твардовського, Г. Кошиць-Квітницького, П. Данилевського, відомостей про яких у літературі не збереглося), а також пізніше, з приводу так званої Кримської війни 1853—1856 рр. Йдеться про твори, мічені лайливим глузуванням над ворогами російського царя, догідливим вираженням вірнопідданчих почуттів. Але подібна авторська позиція навряд чи може бути вичерпно пояснена одним лиш зверненням до бурлеску як такого. Цілком очевидна велика художня відстань між творами цього зразка і поемою Котляревського, рядом інших творів бурлескного характеру.

Бурлескні механізми були активно залучені в пошук способів передусім змістовно-тематично розширювального освоєння реальності, її "зовнішньої" сторони. Предметно і "соковито" означуючи цей бік (наприклад, епізод аварії корабля в поемі "Гарасько..." М. Макаровського: "Да тут-то трісь та лусь, судна Всі снасті заразом порвало, Товару і людей не стало, Покрила хвиля всіх одна. Одломки тільки шум хапа, Об більші менші розбиває; То мов костри з них піднімає, То верне вниз і розсипа..."), бурлеск самою своєю присутністю полемізував із тенденціями до абстрактного відволікання, блокував пишномовність і надуману піднесеність, проте, звичайно, не міг дати відповіді на потребу поглибленого й більш нюансованого художнього розгортання внутрішнього світу індивіда, як це виявилось під силу засобам психологічного аналізу в руслі романтизму та зрілого реалізму.

Бурлескний стиль є "опозиційним" за своєю природою; умови для відродження явища, чимось (у відповідно іншій історичній формі) схожого на бурлеск, з'являються услід за появою ознак відриву певного літературного стилю від життя, а тим більше — тиражування пишномовності й непомірного пафосу. Сам по собі, як художній механізм заниження, бурлеск не може бути ні недоліком, ні досягненням, ні прогресивним, ні регресивним явищем — його характеристики залежать від широти, глибини, спромоги естетичної проникливості тієї художньої системи, в яку його інтегровано. Томас Манн, наприклад, свого часу, не без деякої інтонації виклику, визначив як бурлеск одне з кращих своїх оповідань — "Трістан" [3]. Ймовірно, є підстави кваліфікувати в цьому плані як бурлеск — знову ж таки бурлеск новітній, тонкого почуття й дотепу, інтелектуальний — такий, приміром, твір, як "Двадцять сонетів до Марії Стюарт" Й. Бродського.

Українська поезія у першій половині XIX ст. — особливо інтенсивно з кінця 30-х рр. — здобуває нові тематичні, стильові, жанрові, версифікаційні, не кажучи вже про концептуально-смислові, характеристики, непорівнювані з тими, що їх мала у попередніх трьох століттях. Незважаючи на все ще певну метафізичну чи натурфілософську абстрактність у баченні людини, доволі статичне змалювання інертного оточення, яким воно було на той час, скуте кріпосними соціальними відносинами, у ній гостро, багатобічно, багаторівнево ставиться проблематика долі, звучать пов'язані з нею мотиви самотності, "сирітства", душевної вразливості, життєвої поразки, невмираючої надії — переважно у творчості тих, кого зазвичай відносять до групи "поетів-романтиків" (А. Метлинський, М. Костомаров, В. Забіла, Т. Шевченко, О. Корсун, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко), хоч ця проблематика й не перекривається роман-

[3] Т. Манн, зокрема, писав: «... Бурлеск, над яким я зараз працюю і який буде називатися "Трістан" (саме так! Бурлеск під назвою "Трістан")» (*Манн Т.* Генриху Манну // *Манн Т.* Письма. — Москва, 1975. — С. 6).

тизмом повністю. Відтак у картині світу, яка починала створюватись українською поезією, було утверджено саме уявлення про окреме "я" та його індивідуальний життєвий шлях, спостережено людину в зіткненні зі світом, усвідомлюваним як протиставна їй тотальність, зрештою — в розбіжності між самою людиною (насамперед уявленням про можливе чи належне їй) та реаліями життєскладання — хай іще у формах міфологізованих, "казкових", примітивістичних.

З перших десятиліть XIX ст. в українській літературі, зокрема поезії, відбувається широке художнє освоєння національної історії у формах загалом значно безпосередніших, ніж в "Енеїді" Котляревського. Домінантним настроєм, який виходить далеко за межі творів на власне історичну тематику, є переживання трагізму втрати національної свободи. Художнє звернення до минулого сягає часів Київської Русі (твори М. Шашкевича, М. Устияновича, інших західноукраїнських поетів), проте основним історичним матеріалом стають, звичайно, події доби козацьких воєн, в літературній інтерпретації яких у категоріях піднесеного представлено національний характер. Тут йдеться про ліро-епічні твори Т. Шевченка ("Гайдамаки", "Гамалія", "Тарасова ніч"), П. Куліша ("Україна", трохи далі — "Великі проводи", думи зі збірки "Досвітки"), П. Морачевського ("Чумаки"), Я. Кухаренка ("Харко, запорозький кошовий"), С. Руданського ("Мазепа, гетьман український" та інші його історичні віршові хроніки), драматичні твори М. Костомарова ("Сава Чалий", "Переяславська ніч"), історичний роман П. Куліша ("Чорна рада"), ліричні, з елементом повіствування вірші Т. Падури, Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова, О. Корсуна та Я. Щоголева. Прокреслюючи ширше і глибше простір українського минулого, це художнє осмислення еволюціонує, постає різними гранями, приміром, публіцистично-патетичними рядками віршів 50—60-х рр. Кс. Климковича, П. Чубинського, О. Кониського із формулюванням потреби в незалежності України як держави чи культурософським гаслом "Отечество собі ґрунтуймо в рідній слові!" пізнього П. Куліша [4].

1.3. Становлення прози у новій українській літературі

Процес становлення української прози нової якості виявився напрочуд складним. Якщо за точку відліку брати момент, коли "Енеїдою" було задекларовано нові художні принципи й нову літературну мову, то очікування національної прози розтягнулося на три з половиною десятиліття. Таке "запізніле" в українській літературі постання зрілих прозових форм своїм типом нагадує пізнє витворення роману в давньогрецькій літературі чи загальніше — таку ж пізню, порівняно з іншими родами літературними, появу зразків новочасного прозового мислення в європейських літературах, яку можна умовно датувати рубежем XVI—XVII ст.

Чинники, що пригальмовували в українській літературі процес становлення прози, йшли і від особливостей культурного самоусвідомлення, і від сумні-

[4] *Куліш П.* До Марусі *** // Твори: В 2 т. — Київ, 1994. — Т. 1. — С. 494.

Ф. Моллер. Микола Гоголь. 1840-ві рр. Олія.

вів щодо існування належної читацької аудиторії, і, головне, певної неготовності художнього мислення й тогочасного стану мови до розлогого художньо-прозового дискурсу. Це не давало, приміром, більшості тогочасних професійних російськомовних прозаїків, вихідців з України, співвіднести свою творчість із можливістю праці в новонароджуваній українській літературі. Мовна система, з якою безповоротно пов'язала себе художня свідомість українства, лише поступово в інших (поетичних та драматичних) жанрах виробляла подобу повістувальних структур, водночас якісно відмінних від розмовного мовлення, навіть від жанру народної оповіді. Адже слово в прозі (хоч позірно воно видається — саме видається! — "простішим" від слова з поезії) постає перед необхідністю не вибірково-суб'єктивно, а багато в чому "програмно" і системно означити дійсність — її просторово-часові виміри, світ суспільства з його колізіями, "зовнішні" вчинки і внутрішні наміри та переживання людини, неявно, приховано містити в собі з'ясування найрозмаїтішої проблематики людського життя.

Потужним чинником становлення та розвитку української літератури XIX ст., особливо її прози, стала творчість ***Миколи Гоголя*** (1809—1852), прозаїка, що писав російською мовою та посів визначне місце в російській і (в міру знайомлення інонаціонального читача з його спадщиною) в світовій літературі. М. Гоголь народився в містечку Великі Сорочинці на Полтавщині в сім'ї українського поміщика Василя Гоголя, знаного культурного діяча свого часу, театрала й літератора. У 1821—1828 рр. письменник навчався у знаменитій Ніжинській гімназії вищих наук. Українець за походженням і вихованням, М. Гоголь, настійно обираючи російську мову для своїх неодноразових літературних спроб, ствердив присутність виразного українського "ферменту" в своїй творчості, зрештою, вніс його в російську літературу. Відмітну рису українства має у творчості Гоголя не тільки тема, з якої він починав свій літературний поступ, не тільки характерність зображених у його повістях "малоросійських" селян, поміщиків, козаків та інших персонажів, але й саме зображення, його естетичні принципи, що поширювались далі й на інші, уже не "малоросійські" об'єкти, глибинний доторк письменника до тих архетипів, які лежать в основі етнічного українського світосприйняття й світопереживання. Гоголь, таким чином, з великою мистецькою силою вияскравив сутнісні риси українського типу художнього мислення. Творчістю Гоголя, "українською" за самою своєю мистецькою суттю, було внесено свіжий і чи не вирішальний імпульс у розвиток російської прози — в цьому розвитку свого часу навіть виділявся окремий "гоголівський період". Певна річ, "рідну" стихію у

творчості Гоголя не могли не відчувати українські прозаїки, що брались за перо чи перебували в процесі перепозиціонування напрямку своєї діяльності (як-от Г. Квітка-Основ'яненко) відразу після появи в світ перших "українських" повістей видатного автора.

Уже в 1830 р. у пресі з'являються друком писані російською мовою, але українські змістом твори Гоголя — повість "Басаврюк, або ж Вечір проти Івана Купала" та уривок з історичного роману "Гетьман". У 1831—1832 рр. виходить (у двох випусках) збірка повістей і оповідань письменника "Вечори на хуторі поблизу Диканьки". Прозаїк у викладі захоплюючих пригод своїх героїв змальовує український побут, актуалізує українську історію та демонологію, дбаючи не стільки про вірність деталям, як про "дух", яким проникнуте народне життя, національна минувшина. Вони постають тут у яскравих, переважно фантастичних образах і, як предмет переказу, тією чи іншою мірою промовляють з минулого. Російська критика (в тому числі й О. Пушкін та В. Бєлінський) наголошували на "веселості" як одній з рис цієї книги; разом з тим були у ній твори, де за покровом фантастики, що має уже не комічне подання, присутня вагома морально-етична ідея. Так, зв'язок із нечистою силою виступає метафорою злодіяння в оповіданні "Вечір проти Івана Купала". Древній родовий міф про злочин і відплату реанімує автор у повісті "Страшна помста", можливо, художньо найяскравішому творові збірки.

Подальший розвиток гоголівської прози іде кількома шляхами. На одному з них постає образ, близький до позитивного, "ідеального" — Тарас Бульба з однойменної повісті зі збірки "Миргород" (1835). Ті чи інші варіації "ідеального" були у задумах письменника упродовж усього життя, але тільки в "Тарасові Бульбі" стала можливою його реалізація завдяки віднесенню героя в минуле, наділенню його гіперболічними (але не відверто фантастичними) рисами. Зі сторінок повісті постає український богатир, натура широкої душі, прямого характеру, непогамовної бадьорості. Пізніша українська проза — приміром роман "Чорна рада" П. Куліша — не вивела подібного героя. Такий герой міг, видається, виникнути тільки в рамках досвіду "Вечорів на хуторі...". Гоголь як творець "Тараса Бульби" залишається тут вірним началу життєрадісності, можливо, й "веселості", в усякому разі тій живості й сліпучій яскравості зображення, якою обдаровано постаті персонажів "Вечорів...". Той концепт "народного духу", про який вели мову романтики багатьох національних культур, у "Тарасові Бульбі" (перша редакція повісті) дістає довершене художнє виповнення. Образ Тараса тут височить як могутня твердиня оптимізму, життєлюбства, зрештою, знак національної перспективи.

На іншому напрямку розвитку увиразнюються більш реалістичні (хоча "реалізм" Гоголя досі викликає суперечки, будучи надто своєрідним) форми зображення сучасного та недавнього життя. Тут початкова "веселість" зазнає перетворення у багатоскладовий комізм: у повістях "Старосвітські поміщики" та "Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем" панує — в кожній різною мірою — водночас і насміх, і доброзичлива посмішка, письменник показує тривожну беззмістовність існування своїх героїв, але при цьому й не відмовляється від співчутливого погляду, навіть замилування носіями давнього спокійного побуту. Тут маємо і психологічне поглиблення у змалюванні образів персонажів, при цьому з точними, по-

зірно "реалістичними" деталями. Загальна тематична орієнтація та спосіб викладу цих творів справили безперечний вплив на пізнішу українську прозу, зокрема, відбились на повістях І. Нечуя-Левицького "Старосвітські батюшки та матушки" і "Кайдашева сім'я".

Ще один напрямок еволюції в творчості Гоголя, що реалізується рядом різновидів і, зрештою, знаменує найзріліший її етап, представляють так звані "петербурзькі повісті", драматургія — серед них знаменитий "Ревізор", вперше поставлений 1836 р., "поема" "Мертві душі" (1842). Неповторний гоголівський комізм тут представлений уже дещо іншими, але знов же таки багатьма гранями і шарами та включений у систему критично-сатиричного зображення дійсності, переважно сучасної. Також і фантастичне, безпосередньо явлене у "Вечорах на хуторі...", присутнє і в цих творах — у більш прихованих, проте упізнаваних формах. З ним, як і раніше, пов'язана ідея бісівщини: диявольського начала у явищах зла, у несправжності людської особистості, окозамилюванні, обманній пустоті життя. У "Ревізорі", що, як і написана трохи пізніше Шевченкова комедія "Сон", став сатиричним символом самодержавної Росії, викрито не самі лише "зловживання" як такі, а відтворено ту психологічну атмосферу користолюбства, продажності, прислужництва, кругового обману, марнославства й тривіальної вульгарності, що з них зростає суспільне зло. У "Мертвих душах" на рівень міфу піднесене безконечне кружляння дорогами Росії коляски головного героя твору Чичикова у міченій майже потойбічним відтінком справі номінального надбання осіб покійників. Художньої організації також і цих творів сягають відгомони української стихії, яка до кінця супроводжувала діяльність митця, позначаються на цілому ряді типів (свого часу В. Вересаєв звертав увагу на їхні українські прізвища), а ще більшою мірою — на способі художнього творення цих та всіх інших персонажів і на загальній концептуальній установці самих творів.

У цілому з'ясовано (Ю. Барабаш), що витоки творчості Гоголя закорінені у традиціях українського бароко, як "високого" — з його умовністю, вигадливістю форм та з гостротою, болісністю сприйняття дисгармонії життя, так і "низового", рисами жанрів якого — інтермедії та вертепної драми — позначено гоголівську прозу й драматургію. Світогляд письменника формувався в духовній атмосфері Лівобережжя України, де залишались живими імпульси філософських шукань Г. Сковороди (втім, Гоголь жодного разу не називає цього прізвища). Окремі роздуми з публіцистичної книги Гоголя "Вибрані місця із листування з друзями" (1847) можна читати і як розвиток проповідницьких установок тих українських релігійних мислителів XVII—XVIII ст., яким притаманне глибоке переживання й строге розуміння релігійної ідеї. Письменник був одним з кращих знавців пісенного та оповідного (легенди, казки, перекази тощо) українського фольклору, а також творів нової української літератури. Певні типологічні перегуки існують між творчістю Гоголя та поезією українського бурлеску й українського романтизму.

Тонко відчув свою духовну спорідненість із Гоголем Т. Шевченко, уже в 1844 р. звернувшись до прозаїка з віршовим посланням, де підкреслив спільну мету творчої діяльності попри різницю у мистецьких засобах і підходах. Дослідники (О. Білецький, Н. Крутікова, Є. Кирилюк) безперечно довели вплив Гоголя на наступний український літературний ряд, в якому П. Куліш, О. Стороженко, І. Нечуй-Левицький,

Панас Мирний, С. Васильченко, Остап Вишня та багато інших. Стильові й образні відповідники гоголівському викладу в українській мові відшукували перекладачі П. Головацький ("Тарас Бульба", 1850), М. Старицький ("Сорочинський ярмарок", 1874, ряд інсценізацій прозових творів Гоголя), І. Франко ("Мертві душі, або Вандрівка Чичикова", 1882), М. Обачний та Леся Українка ("Вечори на хуторі під Диканькою...", 1885). Життєвий шлях видатного письменника першими почали досліджувати українські літератори, серед них — П. Куліш, що в середині 50-х рр. видав "Опыт биографии Н. В. Гоголя" та "Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя". В ряду авторитетних дослідників-гоголезнавців кінця XIX — початку XX ст. були українські вчені В. Шенрок, Н. Котляревський, Д. Овсянико-Куликовський.

Творчість Гоголя віддавна перебуває в орбіті усієї світової літератури. Але важливий і той аспект, що на відповідному етапі розвитку словесності, у певній літературній ситуації митець став виразником і фундаментальних засад національного художнього мислення, підкресливши на той час у ньому значне творче тяжіння до фантастики, неповторний різновид українського гумору, схильність цього мислення до характерної — й особливо комічно наснаженої — художньої деталі. Образи Гоголя позначені надзвичайно високим рівнем та унікальною, рідкісною індивідуальною характерністю художнього бачення світу, коли за всієї правдоподібності, навіть "реалістичності" вони містять у собі внутрішні гротескні зміщення. Як те, так і інше, як логіка, так і алогізм цих образів служать розгортанню художньої концепції письменника. Літературі і українській, і російській, і загальноєвропейській Гоголь задає новий ракурс проблематики, почавши досліджувати людину у вкрай важливій екзистенціальній ситуації, коли вона опиняється перед лякаючим фактом спустошення життя, а місія митця — відшукати їй духовну опору. Через призму мови спорідненої, але іншої Гоголь у цій проблематиці виявив риси, що належать до найбільш істотних у національно найближчій йому культурно-психологічній стихії. "Гоголь, — зазначає дослідник, — належав двом національним культурам, а не літературам. Але творчість його, передусім та частина, яка пов'язана з українською тематикою та матеріалом, російська мовою, водночас багатьма своїми особливостями (в тому числі, до речі, й мовними) закорінена в українській літературній традиції, справляла і справляє сильний вплив на подальший розвиток цієї традиції. У цій своїй якості вона постає як реальний факт і фактор історії української літератури" (Ю. Барабаш) [1].

Номінально — за хронологією — першим твором нової української прози мусить бути названа "малоросійська повість" (за жанром це типова новела) "Микола Коваль" М. Венгера, видана 1832 р. в Миколаєві. Навряд чи були б підстави в цьому випадку пов'язувати постання твору із впливом М. Гоголя: "Микола Коваль" з'являється обіч прокладеної Сомовим—Гоголем лінії етнографічно-фантастичного повістування. Твір написано на злободенну для того часу тему: з приводу польського повстання 1830—1831 рр. Поміщик-поляк підмовляє своїх селян стати учасниками повстання, вони розгублені: адже їхні сини, мобілізовані в армію, присягнули російському цареві. Прямий спротив

[1] *Барабаш Юрий.* Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков. — Москва, 1995. — С. 83—84.

Невідомий художник.
Григорій Квітка-Основ'яненко.
Олія.

панові чинить герой, чиїм іменем названа повість. За його намовою селяни наступного дня хапають пана і вішають. Такий випадок був історично малоймовірним, на грані неможливого, але, виведений у творі, він відбиває настрої українського селянства та ілюзії щодо урядової солідарності з ними, а також середовища, в якому не знайшли і не могли знайти підтримки шляхетські революційні гасла. Новела М. Венгера стоїть в ряду інших відгуків на польські події — анонімної поеми "Варшава", переспіву "IX ода Горація, кн. II" П. Гулака-Артемовського.

Визначна роль у створенні української прози належить ***Григорію Квітці-Основ'яненку*** (1778—1843). Народився він у родовому дворянському помісті Основа, звідки його псевдонім, біля Харкова (тепер у межах цього міста), все життя прожив у Харкові. Здобув домашню освіту, якийсь час перебував у монастирі. Брав активну участь у харківському громадському та культурному житті, займав ряд виборних посад (у 1817—1828 рр. — повітовий предводитель дворянства). З іменем Квітки пов'язана активізація діяльності Харківського театру (у 1812 р., його директор), видання журналу "Украинский вестник", пізніших альманахів.

До створення пробних зразків української прози письменник прийшов не відразу і вже маючи чималий досвід роботи в російськомовній драматургії. З першими трьома україномовними творами Квітка виступив у харківському альманасі "Утренняя звезда" у 1833 р. У "Супліці до пана іздателя", одному з цих трьох творів, своєрідному, написаному в гумористичній формі літературному маніфесті, письменник наголошує на потребі далі розширювати зображальні сфери української словесності, її жанрово-родовий склад, обстоює правомірність української мови як мови художньої літератури, що знайде зацікавлення в суспільстві. Як два різних за стилем зразки українського прозового письма в альманасі було видрукувано гумореску "Салдацький патрет. Латинська побрехенька, по-нашому розказана" та "Украинское утро" — пейзажний фрагмент із уже написаної на той час повісті "Маруся". Двома книгами у 1834 та 1837 рр. виходять у Москві "Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основъяненком". Серед вміщених там творів — "Маруся" та "Конотопська відьма". З українськими творами письменник виступає й далі, паралельно працюючи у російській прозі та драматургії. Українською мовою пише Квітка комедію "Сватання на Гончарівці" (1835, надруковано 1836), україномовним є головний герой комедій "Шельменко — волостной писарь" (1831) та "Шельменко-денщик" (1838). Названі п'єси надовго завоювали сцену національного театру.

Творчість Квітки-Основ'яненка виступає переконливим аргументом на ко-

ристь того, що розвиток словесності, в тому числі й української, не є лінійним, одноманітно-послідовним, а реалізується — практично у кожну з історичних епох — через багато творчих русел. Так, Квітка і в україномовній, і в російськомовній творчості залишився, по суті, байдужим до існування романтизму. Дискусійною залишається наявність романтичних елементів в оповіданні "Перекотиполе". Його мотив (річ, німий свідок злочину, свідчить, коли приходить пора, проти злочинця) споріднений з баладами "Івікові журавлі" Шиллера та "Вбивця" П. Катеніна. Квітка продовжує лінію "наївного" реалізму з просвітительською тенденцією, можливо, і з деякими елементами сентименталізму та класицизму. Пізніше, як російськомовний прозаїк, він тяжіє до "натуральної школи". І так, оминувши романтичні захоплення, письменник виявляється загалом на своєму місці й у своєму часі і в українській, і в російській літературі.

На початку, коли письменник заявляє себе як автор український, він передовсім клопочеться завданням довести придатність української прозової мови для змалювання не тільки комічних ситуацій і персонажів, а й для передачі зворушливих, ніжних, піднесених почуттів. З такого засновку постали чотири Квітчиних повісті, для яких притаманне об'єктивно-нейтральне, з елементом ліричної зворушливості, повістування та постановка в центр жіночого персонажа.

"Маруся", перша серед них, подає результативну авторську пропозицію у пошуках позитивного героя. Він, на думку письменника, можливий у відповідному середовищі певної національної спільноти. Відтак, незважаючи на певну експозиційну розтягненість першої половини, де йдеться про кохання Марусі з Василем, сватання тощо, яка й стала пізніше об'єктом ряду критичних застережень, повість має риси дуже проблемного і змістовного твору. В його кульмінаційному моменті, пов'язаному зі смертю Марусі, розгорнуто проблематику теодицеї: наявність у Божому світі зла, що не суперечить уявленню про все як абсолютне добро, уверженість людини в нещастя — при всій її благочестивості та палкій вірі в Бога (найбільшою мірою ці риси представлено в образі Наума Дрота), розкриття в поведінці й думці людини її відповіді на це своє становище. Повість відразу по своїй появі здобула досить прихильну оцінку критики, в тому числі й російської. Один з провідних критиків того часу, М. Полевой, ще не виокремлюючи словесності української із "загальноросійського" русла, зазначав: «Грицька Основ'яненка після його "Марусі" ми ставимо в число наших визначних сучасних письменників».

Ще один образ — жінки вольової, рішучої, здатної постояти за свої інтереси, зрештою, за своє щастя, — виведено в повісті "Козир-дівка". Ївга, героїня твору, в пошуках справедливості (її нареченого безвинно ув'язнюють) добирається до самого губернатора. Впроваджуючи як один із мотивів утопічний соціальний міф про "доброго начальника", письменник водночас не міг не розширювати зображення соціального тла дії. Пізніше у змалюванні приблизно такого ж судово-канцелярського середовища різко посилює критичні інтонації Панас Мирний.

Певне смислове взаємопов'язання можна стверджувати стосовно повістей "Щира любов" та "Сердешна Оксана" — творів, що варіюють, по суті, один і той же любовний сюжет: дівчина-селянка закохана у представника вищого суспільного стану. Героїня "Щирої любові", розуміючи неможливість спільного

життя з милим, намагається відмовитись від свого почуття і з горя умирає. Жорсткіша реалізація цього сюжету в повісті "Сердешна Оксана", де розкрито драматичну долю сільської дівчини, також "щирої", що стала жертвою обману спокусника-офіцера. Разом із поемою Шевченка "Катерина", якій остання повість дала основу сюжетної лінії, ці твори поклали початок довгій низці художніх інтерпретацій, а в реалістичному плані — й досліджень, розгорнутих довкола образу непересічної, вразливої, прихильної до добрих начал, довірливої жіночої душі, якій з боку "світу" вготовано підступне сексуальне посягання. Серед них вирізняється роман "Повія" Панаса Мирного.

Вищерозглянуті повісті Квітки-Основ'яненка, як це було уже підмічено на ранньому етапі української літературної критики (М. Костомаров), розпочали в українському письменстві ряд цікавих і рельєфних жіночих типів. Важливо й те, що ці та інші персонажі разом з тим поставали письменницьким ствердженням потужного етичного, духовного потенціалу, що характеризує життя українського народу і базується на тривких традиціях, які йдуть з його етнічних глибин. "Квітка здивував нас усіх, показавши велику героїчну душу в тихому, смирному образі пахарському, в сільському житті простому", — писав пізніше про це П. Куліш [2].

Торкаючись проблеми теодицеї в творчості Квітки-Основ'яненка, слід зауважити, що ця проблема задається тут на зовсім іншому, якісно відмінному рівні, ніж той, який вона могла б мати в давньому українському письменстві. Уже "Енеїдою" Котляревського яскраво засвідчено процес секуляризації (звільнення від впливу церкви) української літератури — за всієї нежартівливості розуміння "богів" у поемі, вивільнення національного письменства з-під специфічно релігійно-культового комплексу питань, з-під теологічно-розсудних домінант у способі художнього мислення. Можна сказати, три десятиліття, починаючи від появи "Енеїди", українська література "відпочиває" не лише від церковної, а навіть від загальнорелігійної навантаженості. І аж тільки з "Марусею" Квітки-Основ'яненка, з перекладами псалмів, виконаними М. Шашкевичем, Т. Шевченком, М. Максимовичем, починає далі звучати питання Бога, але це вже зовсім інше звучання, ніж у літературі, яка передувала "Енеїді". Почавшись із розгорнутої в повісті Г. Квітки-Основ'яненка ситуації — зіткнення смиренної і глибокої віри в Бога зі злом, що існує в Божому світі, ця проблематика яскраво й багатогранно розкривається в поетичній творчості Т. Шевченка. Тут вона має обширний діапазон — від гнівного ремствування на Бога ("мені здається, що й самого Тебе вже люди прокляли!" [3]) до вислозів страху залишитись напризволяще ("Чи ти мене, Боже милий, Навік забуваєш, Одвертаєш лице Своє, Мене покидаєш?.." — 1, *358*), від мимовільного звернення, яким поглиблено зворушливе переживання ("...І хочеться сповідатись, Серце розповити, І хочеться... Боже милий! Як хочеться жити, І любити Твою правду, І весь світ обняти!.." — 2, *206*), до виповідей відчаю в обставинах недокликуваності Бога. Розмаїті позиції в цій проблематиці окреслює література наступних десятиліть, особливо жанри поезії (творчість П. Куліша, С. Руданського, В. Александрова, Ост. Левицького, І. Франка, Уляни Кравченко).

---

[2] *Куліш Пантелеймон*. Листи з хутора // Твори: У 2 т. — Київ, 1989. — С. 258.

[3] *Шевченко Т*. "Якби ви знали, паничі..." // Зібр. тв.: У 6 т. — Київ, 2003. — Т. 2. — С. 223. Далі в тексті посилання на це видання.

У гумористичних творах Квітка-Основ'яненко, як і російські автори в "українській темі", звертається до фантастики (приміром, лихі вчинки відьми, супроводжувані дрібними "чудесами", в повісті "Конотопська відьма"), проте це фантастика поміркованого, раціонально-передбачуваного — не "стихійного", гофманівсько-гоголівського типу. "Конотопська відьма" подає, крім цього, сатиричне змалювання життя козацької старшини XVIII ст. — з її вузьким колом інтересів, убогим, забобонним світоглядом. Художні картини твору виступають своєрідними свідченнями у з'ясуванні причин масового занепаду національно-духовного життя того століття. П. Куліш, котрий з часом усе критичніше налаштовувався супроти славлення козацького періоду української історії, не міг не відмітити цього твору в своєму огляді. Подібне ж сатиричне викриття малоросійської "еліти" продовжено Квіткою в російськомовних, написаних у ключі просвітительського реалізму романах "Пан Халявский" (1839) та "Жизнь и похождения ... Столбикова" (1841). Перший із них високо цінувала російська критика в особі В. Бєлінського.

Повісті та оповідання, "рассказываемые Грыцьком Основъяненком", характеризує оповідна манера. Письменник при цьому не ставить метою створити чіткий, зримий образ оповідача. Останній тут є певною стильовою варіацією, його голос подеколи може бути майже ототожнений з авторським. Оповідач Квітки — розважливий, умудрений досвідом старожил, його прямі активні прояви в тексті (в експозиції творів тощо) повинні прочитуватись не як розсудно-повчальні, а скоріш як морально-філософічні.

Російською мовою, крім романів і комедій, Квітка-Основ'яненко створює повісті, оповідання, нариси, переважно з українського минулого. Це "Панна сотниковна", "Украинские дипломаты", "Основание Харькова", "История театра в Харькове" та ін. У нарисовій повісті "Предания о Гаркуше" (1842) в дусі просвітительської суспільної теорії розглянуто діяння знаменитого на Лівобережжі розбійника. Нарис "Головатый" (1839) про кошового отамана, котрий намагався зберегти козацький устрій на Кубані після ліквідації Запорозької Січі, привернув увагу Т. Шевченка — у посланні "До Основ'яненка" молодий поет прагне заохотити Квітку до сміливішого й повнішого відтворення української минувшини, що, як вірив Шевченко, було під силу перу авторитетного українського прозаїка.

Крім творчості Г. Квітки-Основ'яненка, ранній етап розвитку української прози характеризується ще невеликим числом інших, значно дрібніших явищ.

До найбільш ранніх її зразків належить оповідання "Олена" (1837) М. Шашкевича — у загальноукраїнських вимірах перший прозовий твір, що з'явився після творів Квітки та поклав початок прозі на західноукраїнських землях. Дещо пізніше з'являються україномовні "Малороссийские повести и рассказы" Х. Купрієнка, видані збіркою 1840 р. у Москві — твори художньо маловиразні, побудовані на легендарних, переказово-оповідних "демонологічних" мотивах. Художню обробку народних переказів дає М. Костомаров у "казках" "Торба" та "Лови" (1843). Створену подібним способом "казку" "Циган" (1841) друкує П. Куліш. Спробу торкнутися безпосередньо історичної теми та взяти у ній тон героїки робить Г. Карпенко у повісті "Дмитро Войнаровський" (1845). Проте справжня, потужна підтримка починання Г. Квітки-Основ'яненка приходить трохи пізніше — із публікацією довго створюваного історичного роману П. Куліша та високохудожніх оповідань Марка Вовчка.

1.4. Тарас Шевченко

Вершинним явищем української літератури XIX ст., усієї багатовікової української культури й історії є творчість Тараса Шевченка — геніального поета, мислителя, пророка національного відродження України.

"Він був сином мужика і став володарем у царстві духа. Він був кріпаком і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим...", — напише про Шевченка на сторіччя з дня його народження визначний представник іншої, нової епохи української духовної історії, наступник невмирущої Шевченкової справи І. Франко (39, *255*).

Тарас Шевченко народився 9 березня 1814 р. в с. Моринці (тепер Звенигородський р-н Черкаської обл.) в сім'ї селянина-кріпака. Дитячі роки його минали у с. Кирилівка (тепер с. Шевченкове). Читати й писати навчився у сільського дяка. Підлітком він був узятий "козачком" до двору поміщика П. Енгельгардта, разом з ним у 1829 р. покинув Україну, жив у Вільно, з 1831 р. — в Петербурзі. Ще змалку у Шевченка проявився талант художника; інтерес до малярства щасливо звів його у столиці Росії з художником-земляком І. Сошенком, згодом він знайомиться з К. Брюлловим, іншими діячами культури, які організували викуп Шевченка з кріпацтва в квітні 1838 р. На цей час у нього вже були перші віршові спроби, з яких дійшла одна — балада "Причинна". З 1838 р. він навчається в петербурзькій Академії мистецтв, яку успішно закінчує в березні 1845 р.

У 1840 р. в Петербурзі вийшла друком поетична збірка Шевченка "Кобзар". Вона із захопленням була зустрінута українськими літераторами, на її вихід низкою загалом схвальних рецензій відгукнулась російська критика. У 1841 р. було видано окремою книгою поему "Гайдамаки", ряд творів у 1841—1843 рр. опубліковано в альманахах "Ластівка" і "Молодик", окремо видано поеми "Гамалія" та "Тризна" (обидві 1844). Вірші першої збірки передруковано у новій книзі "Чигиринський Кобзар і Гайдамаки" (1844).

З ентузіазмом вітали молодого поета й художника земляки під час його першої подорожі в Україну в травні 1843 — січні 1844 р. Завершивши навчання в Академії, Шевченко повертається в Україну, де працює в київській Тимчасовій комісії для розбору давніх актів. У лютому 1847 р. його було затверджено на посаді учителя малювання в Університеті святого Володимира (тепер Київський національний університет), але працювати тут йому не довелося: 5 квітня (за новим стилем) того ж року Шевченка було заарештовано за підозрою у причетності до Кирило-Мефодіївського братства. Формальної участі його у братстві доведено не було, проте у матеріалах слідства опинилися рукописи політично гострих поетичних творів Шевченка, зокрема й "комедії" "Сон" із гротескно-сатиричним зображенням царської сім'ї та царського двору, що й вирішило долю заарештованого. Царські урядовці жорстоко розправилися з поетом, заславши його в Оренбурзький окремий корпус рядовим, при цьому на вироку цар Микола І власноручно дописав: "Под строжайший надзор и с запрещением писать и рисовать".

Заслання Шевченко спочатку відбував в Орській фортеці та в Оренбурзі. Незважаючи на суворі заборони, він продовжував творчість, вів листування, а з травня 1848 до жовтня 1849 р., зав-

дяки доброзичливому ставленню окремих офіцерів, навіть брав участь як художник у науковій описовій експедиції по Аральському морю, під час якої виконав близько двохсот малюнків. У 1850 р. через донос колеги по службі умови Шевченкового заслання погіршуються: у нього роблять обшук і переводять у Новопетровське укріплення (півострів Мангишлак, східне узбережжя Каспійського моря), посилюючи за ним нагляд. Суворо попереджені урядовцями були окремі з його адресатів у Росії (зокрема В. М. Рєпніна).

"Невольнича" поезія Шевченка бере початок із циклу "В казематі", створеного ще в Петербурзі 1847 р. під час слідства. Високе піднесення його творчості припадає на перший період заслання, коли він створює нові зразки поемного жанру та особливо лірики. У Новопетровському укріпленні Шевченко пише повісті російською мовою (відомо дев'ять, ще одна не дійшла), продовжує малювати. Одержавши звістку, що справа про його звільнення вирішена, та в очікуванні офіційного повідомлення про це Шевченко починає вести "Щоденник" (перший запис — 12 червня 1857 р. за старим стилем), що став унікальним літературним документом передусім духовного життя великого поета.

Тривалий шлях Шевченка із заслання (із зупинками в Нижньому Новгороді, Москві) завершився прибуттям у Петербург на початку березня 1858 р., де його вітали численні друзі й шанувальники. Одержавши можливість повністю віддатися творчості, Шевченко пише нові поетичні твори — серед них поема "Марія", триптих "Доля", "Муза", "Слава", редагує привезені із заслання, готує нову книгу. Ще у 1857 р., коли згадування імені переслідуваного і засудженого поета підлягало забороні, в "Записках о Южной Руси" П. Куліша була надрукована Шевченкова поема "Наймичка" без назви прізвища справжнього автора, а в Кулішевій же "Граматці" — "Виборка із псалмів" (із циклу "Давидові псалми"). У 1859 р. в Лейпцігу вийшло нелегальне видання "Новые стихотворения Пушкина и Шевченки", де було вміщено політично гострі Шевченкові твори "Кавказ", "Холодний Яр", "Як умру, то поховайте...", "Розрита могила", "За думою дума..." (відомий як послання "Гоголю"), "І мертвим, і живим, і ненарожденним...". По приїзді поета в Петербург його вірші, доти невідомі, друкуються в Кулішевому альманасі "Хата" (1860), в журналі "Народное чтение" (1860). Того ж 1860 р. в Петербурзі з'являється нова збірка Шевченка "Кобзар", яку склали твори, доти друковані в легальних виданнях, переважно раннього періоду. Вихід збірки став визначною подією літературного життя, книга одержала найвищі оцінки кращих тогочасних оглядачів і критиків, що засвідчило не тільки нестаріючі художні достоїнства тих творів, а й естетичний та культурний зріст читача, готового до сприйняття Шевченкової поезії ще більшою мірою, ніж у першій половині 40-х рр. У 1860 р. вийшов "Кобзарь" російською мовою (за редакцією М. Гербеля), до видання долучилися кращі з-поміж російських поетів майстри перекладу, хоча далеко не всі твори Шевченка були відтворені на належному рівні. Слава Шевченка як поета росла з новими публікаціями його творів, зокрема, й уміщуваними в "Основі" з початком виходу цього журналу в 1861 р. Однак здоров'я поета було дуже підірване урядовими переслідуваннями, десятилітньою солдатчиною. 10 березня 1861 р. (за новим стилем) Шевченка не стало. Визначні діячі української, російської, польської культури, що меш-

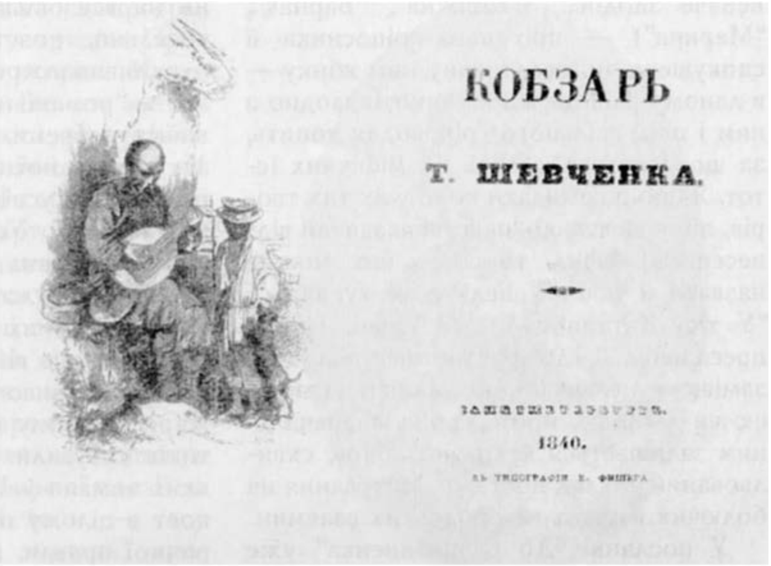
кали в Петербурзі, зібралися на його похорон. У травні того ж року прах поета було перепоховано, згідно з його заповітом, в Україні — на Чернечій горі над Дніпром біля Канева.

Творчість Шевченка залишалась не тільки чинником впливу, а й цілком реальним, збільшуваним в обсязі — все новими й новими публікаціями — літературним фактом упродовж усього XIX ст. Важливе значення для встановлення усе повнішого корпусу Шевченкових текстів та популяризації його творчості мали такі видання, як "Кобзар" (СПб., 1867), "Поезії Тараса Шевченка" в 2 томах (Львів, 1867), "Кобзар з додатком споминок про Шевченка..." у 2 томах (Прага, 1876). Деякі його твори ("Юродивий", "Подражаніє Ієзекіїлю", "Три літа", закінчення поеми "Єретик") вперше з'явилися друком аж на початку XX ст. Упродовж XIX ст. зростає розуміння Шевченка як поета світового рівня, з'являються нові переклади в літературах російській, інших слов'янських, зокрема в польській, де вже в перші роки по смерті Шевченка з перекладами українського поета виступають Л. Совінський, А. Гожалчинський, В. Сирокомля, а також у німецькій. В XIX — на початку XX ст. було закладено основи наукового вивчення біографії поета (Г. Батталія, М. Чалий, М. Петров, М. Дашкевич, О. Кониський), наукового видання його творів (П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, В. Доманицький).

Узвичаєним стало твердження, неодноразово і не одним дослідником чи культурним діячем висловлюване, що голосом Шевченка заговорив сам український народ. Справді, можна твердити, що з-поміж набутку всіх, хто досі робив спроби означити світ українським художнім (чи й позахудожнім) словом, саме творчість Шевченка найпроникливіше і в найширшому діапазоні торкнулася глибин етнічного почуття й світоуявлення, народної етики, національного розуміння художності, вивела на рівень певнішого відчуття ірраціональні силові поля українського міфу, з найбільшою повнотою явила ті суттєві проблеми, конфлікти, позитивні цінності, острахи й сподівання, які характеризували й характеризують багатовікове життя українського народу. Будучи зорієнтованою на масштабні духовно-емоційні виміри свого предмета, поезія Шевченка — багатогранна й різноманітна та позначена надзвичайно яскравою індивідуальною барвою.

Уже першими вісьмома творами "Кобзаря" 1840 р. ("Думи мої, думи мої...", "Перебендя", "Катерина", "Тополя", "Нащо мені чорні брови...", "До Основ'яненка", "Іван Підкова", "Тарасова ніч") було зримо окреслене розширене коло переживань героя нової української поезії, до репрезентації якого могутньо долучилася творчість Тараса Шевченка.

Уже в першому вірші увіч постає нерозривна органічно-художня злитість особистого й того, що можна назвати колективним, громадським, національно-історичним у переживанні героя. З далекої "чужини" посилає він свої думи у рідний край, вибудовуючи образ України як заповітну територію із земними й неземними, утопічними ознаками, як запоруку своєї надії та відради, як інструмент своєї творчості. З традиції української пісенності, історії, культурного звичаю постає образ перебенді (однойменний вірш), наділений разом з тим рисами певної одрізненості від оточення, романтичного духовного злету над повсякденністю. Від цих двох естетично-програмних творів збірки, здвоєних у провідній думці, але й не без внутрішньої суперечності (що стосується драматичного становища поета, твор-



Фронтиспіс і титульна сторінка першого видання "Кобзаря" Т. Шевченка. Петербург, 1840 р. Офорт на фронтиспісі В. Штернберга.

ця), відходять смислові промені на значну частину подальшої Шевченкової поетичної творчості.

Поемою "Катерина" потужно вводиться жіноча тема в поезію Шевченка у супроводі відчутного звучання теми ліричного героя. Тому-то "Катерина", з одного боку, немовби розпочинає собою ряд творів, переважно поемного жанру, про трагічну долю материнства і виступає в цьому значенні попередницею "Наймички", "Відьми", "Марії" тощо, з іншого ж боку, вона явно унікальна в контексті названих творів. За всієї правдивості й щирості почуття, яким пронизана ця поема, на відміну від "Наймички" та інших соціально-побутових поем, вона загалом нереалістична в цілому колі деталей, подробиць і мотивів. Але чи не найбільша відмінність "Катерини" від пізніших творів полягає у її неповторній ліричній інтонації, яка йде від постійної присутності й емоційної співучасті оповідача — аж до того, що навіює думку про якусь хвилюючу психологічну пригоду з його життя, співвіднесену зі зрадженою довірою, що знайшло непрямий вираз у сюжеті про Катерину.

Жінки, котрі виступають героїнями ранніх балад та "думок" Шевченка, а з ними, можна твердити, й оповідач, що глибоко переймається їхньою долею, — істоти ніжні, надзвичайно вразливі, їх веде до трагічного кінця не тільки відвертий обман з боку людини, якій довірились, але й тривала відсутність рідної душі. Останнім зумовлена, зокрема, смерть "причинної" (однойменна балада). Бажаючи уникнути подібного ж фіналу з іншою своєю героїнею, автор вдається до міфологічного мотиву перетворення її в рослину (балада "Тополя"). Надзвичайну, непояснниму самотність дівчини змальовано в баладі "Лілея", через її образ автор виразив і своє внутрішнє відчуття ізольованості, можливо, навіть і виголосив пророцтво щодо певного аспекту власної долі. В баладі "Русалка" представлена, з відповідною баладно-фантастичною атрибутикою, варіація сюжету, який широко розроблено у соціально-побутових поемах ("Слепая", "Відьма", "Меж скалами,

неначе злодій...", "Княжна", "Варнак", "Марина") — про пана-кріпосника й спокушену чи зґвалтовану ним жінку — в даному разі ця жінка чинить заодно з ним і плід спільного гріховоддя топить, за що й зазнає смерті від міфічних істот. Якщо розглядати коло усіх тих творів, які у шевченкознавстві зазвичай віднесені до балад, то серед них можна назвати й такі: "У неділю не гуляла...", "У тієї Катерини...", "У Вільні, городі преславнім...", де фантастика відсутня, заміщена незвичайною, рідкісною подією чи деталлю, проте скрізь визначальним залишається яскравість барв, схвильований виклад поета, акцентування на болючих явищах міжлюдських взаємин.

У посланні "До Основ'яненка" уже безпосередньо присутня історична тема. Починаючи з "Івана Підкови" й "Тарасової ночі" поет долучається — з художньою силою, невідомою для попереднього етапу української поезії — до мотивів героїки козацької боротьби. Трохи далі тема історичного минулого постає у множині різних аспектів ("Гамалія", "Великий льох", "За байраком байрак...", "Чернець", "Швачка", "Буває, в неволі іноді згадаю..."), в тому числі усобництва, зради деякою частиною козацької верхівки національних інтересів, зокрема у поемі "Сон" ("Гори мої високії..."), посланні "І мертвим, і живим, і ненарожденним...".

Історичному минулому присвячена й поема "Гайдамаки", найоб'ємніший поетичний твір Шевченка. У ньому за спогадами очевидців, зокрема Шевченкового діда, а також з використанням поодиноких історичних і белетристичних джерел відтворено події Коліївщини 1768 р. — антикріпосницького, антипольського селянського повстання за проводом Залізняка і Гонти. Однією сюжетною лінією поеми є показ його послідовного розгортання — поширення на все більші території. Зростаючи чисельно, повстання набирало дедалі бурхливішого розвитку. Інша лінія поеми — "романічна", пов'язана з образом наймита Яреми, який, прилучаючись до акту нещадної помсти гнобителям, переймається усвідомленням своєї людської гідності. Уся поема композиційно підпорядкована динамічній зміні різних за змістом картин, багатолюдних і більш камерних — співи бандуриста, що супроводжує військо повстанців, чергуються із описом освячення ножів, пожарів, розгулу месників. Окремих критиків дивували ті епізоди жорстокості, яких чимало у Шевченковій поемі. Втім поет в цілому не відійшов тут від історичної правди, яскраво і, зрештою, достовірно зобразивши виверження стихійного й справедливого гніву народу, котрий десятиліттями терпів над собою наругу шляхти. Проте в системі епічного твору, на відміну від лірики, ці картини мусили бути деталізовані, поставати в конкретиці помсти й кривавої розправи, тож поет неодноразово відчуває потребу врівноважити вогненнобарвний зображальний ряд. Подібний же сенс несуть і авторські історіософські роздуми над взаєминами двох слов'янських народів ("...Отаке-то було лихо По всій Україні! Гірше пекла... А за віщо, За що люде гинуть? Того ж батька, такі ж діти — Жити б та брататься. Ні, не вміли, не хотіли, Треба роз'єднаться..." — 1, *165*). Такими ж думками сповнена і "Передмова" (насправді післямова) до поеми.

Важливою віхою в еволюції Шевченкових філософських та етичних уявлень стала поема "Тризна" (1843), написана російською мовою. Поет тут випробовує інший, ніж у "Гайдамаках", шлях наближення до позитивного героя. Той безіменний "пришлец неславленный, чудесный", по якому друзі щороку спра-

вляють поминки, висував своєю програмою: "Без малодушной укоризны Пройти мытарства трудной жизни, Измерять пропасти страстей, Понять на деле жизнь людей, Прочесть все черные страницы, Все беззаконные дела... И сохранить полет орла И сердце чистой голубицы!.." (1, *244*). Варто зазначити, що, приводячи в зіткнення образ послідовника Христа і жорстоку дійсність, в чомусь подібні програмні орієнтири намічали пізніше релігійні мислителі й митці, зокрема Ф. Достоєвський у романах "Ідіот" та "Брати Карамазови". Образ героя "Тризни" мав вплив на пошук рис "нового героя" української поезії та прози пошевченківської доби — часу національно-культурних змагань української інтелігенції.

Тарас Шевченко. Фото. 1858.

Шевченкова творчість цього періоду присвоїла нові характеристики українському письменству, надала можливість нових вимірів його художності. З самого початку поезія Шевченка постала як вияв відмітно самобутнього, нового, надзвичайно поетичного й образного бачення світу, що поєднує в собі гостру й сутнісну конфліктність та суперечливість життя, напругу переживань, багатогранну, контрастну рельєфність зовнішнього та внутрішнього досвіду особистості. Для жанрово-стильового поступу української літератури (у якій на той час уже ставала відчутною нестача нового типу "чистої" суб'єктивності) мало значну вагу подальше — слідом за окремими зразками лірики М. Шашкевича, М. Костомарова, А. Метлинського — і неспівмірно могутніше порівняно з цими поетами утвердження в поезії Шевченка пристрасного ліричного почуття, що ним витворювався новий тип індивідуально-особистісної позиції у відношеннях до проблем своєї епохи. Такому почуттю — у Шевченковій модифікації — притаманна незвичайна проникливість, динаміка внутрішнього розвитку ("Думи мої, думи мої...", "Перебендя"), насиченість деталями та пов'язаність із реаліями суміжних і "непрямих" тем. Прикметною особливістю є ігрова "багатоперсонажність" ліричного почуття, освоєння внутрішнього світу "іншого" — фактичне започаткування "рольової", "жіночої" лірики у жанрі думок; ліричне проникнення у внутрішній світ героїв балад, поем "Катерина" та "Гайдамаки". При цьому в найзагальнішому воно тривко зберігає самоідентифікацію, приналежність певному індивідуальному типові, що в подальшому стає основою для розбудови образу особистості. Будучи живим, лабільним, завжди здатним до душевного співвідгуку, перебуваючи в рухливій зміні своєї спрямованості на різні грані об'єкта, який постає в уяві, ліричне переживання поезії "раннього" Шевченка уже заявляє себе в яскравих і нетривіальних образах, котрі

разом з тим, з одного боку, наділені "упізнаваністю" в традиційному ключі української словесності, а з іншого, — в своїх глибинах замкнуті на етнічні архетипи. Одна із змістових, онтологічних, буттєвих підвалин художнього світу Шевченка, як він почав складатися уже з перших творів ("До Основ'яненка", "На вічну пам'ять Котляревському", "Тарасова ніч", "Гайдамаки"), — беззастережне й пристрасне розгортання образу України з її як реальними, так і утопічними, міфологічними характеристиками. Чутливий і проникливий, але без сентиментальності, прояснений і вимовний, але без жодного спримітивізування в словесному самовираженні, ліричний суб'єкт Шевченкової поезії надовго задав типові атрибути й "бар'єрні" висоти українському художньому мисленню.

Період 1843—1845 рр. у Шевченковій творчості іменують зазвичай "три літа" за назвою рукописної збірки та вміщеного у ній вірша, де немовби підведено підсумки усьому цьому періоду. Характерна особливість ряду інших творів цієї збірки — також велика соціальна гострота та пристрасне, сповнене гніву висловлення національного почуття на адресу поневолювачів України. Серед них вірші "Розрита могила", "Холодний Яр", поеми "Сова", "Єретик", "Кавказ", комедія "Сон", містерія "Великий льох", послання "І мертвим, і живим...".

Настрої та почуття, що характеризують ранню Шевченкову творчість, звичайно ж, не зникають: вони ще не раз зринають пізніше, наприклад, ті з них, що висловлені в жанрі "думок", успадковуються далі лірикою численних пісень (так звана "рольова лірика") із жіночим образом у центрі. Але в період "трьох літ" відбувається відчутна зміна визначального у поетовій емоційній сфері, а також її суттєве розгалуження.

Цей процес зумовлений не тільки разючим розширенням світогляду Шевченка (чому сприяло і його навчання в Академії мистецтв, і спілкування в багатьох культурних колах столиці, що він пізніше досить детально відтворює у повісті "Художник"), але й збагаченням його житейського досвіду — як петербурзького, так і набутого під час поїздки Україною. Дійсність, яку поет побачив за мурами панських маєтків, вразила його, відчутно потьмарила ідеалістичні тони в уявленнях про рідний край. У невеликій поемі "Сова", попри її переважну фольклорно-пісенну інтонацію, автор наносить один з перших реалістичних штрихів у зображення потворного ладу, який допускає знущання над святим почуттям материнства (мати-вдова викохує сина-одинака, сподівається на радісне майбутнє при ньому, тим часом його, порушуючи приписи, забирають в армію, а мати з горя божеволіє). Гнівні інвективи такому ладові, що нівечить людське життя, нищить народний традиційний устрій, нав'язує кричущу несправедливість стосункам людей між собою, з цього часу пронизують усю творчість поета ("І виріс я на чужині...", "По улиці вітер віє...", "Із-за гаю сонце сходить...", "Якби ви знали, паничі...", "Дівча любе, чорнобриве..." та ін.).

Наймогутнішим, вогненним виразом Шевченкового соціального й національного протесту стала поема "Сон" — "комедія" за авторським жанровим визначенням. Власне риси комедії, комедії сатирично-гротескної, позначають умовно третю частину твору, дія якої розгортається в столиці імперії, хоча до цього поняття поет, ймовірно, не без усмішки відносив і прийом "сну", викладу того, що нібито "приверзлося п'яному". Протистояння імперського режиму як уособлення пекельного зла і вільнодумної, національно свідомої

особистості відбувається тут у трьох вузлових точках: в Україні, в Сибіру та в Петербурзі. На контрасті побудоване зіставлення чарівної української природи і життя народу, котрий населяє цю землю. Яскраві, промовисті, могутні поетичні образи мобілізовані поетом як на зображення злиднів і горя, деградації українського села, так і на медитативне, після усього побаченого, звернення до своєї "душі": "Уп'ємося отрутою, В кризі ляжем спати, Пошлем думу аж до Бога: Його розпитати, Чи ще довго на сім світі Катам панувати??" (1, *268—269*). У Сибіру — хоча ця географічна реалія безпосередньо не названа, лише означена ("Один собі навік-віки В снігу заночую...") головною постаттю для мандрівного оповідача є завданий у каторгу "цар всесвітній, цар волі, цар, штемпом увінчаний", тобто борець за волю. До цієї когорти, безперечно, в очах Шевченка належали декабристи, і це вказує на ще одне джерело його політичного вільнодумства. Через прийом очуднення змальовується Петербург, що його нібито ніяк не може упізнати оповідач. Мотивом химерності, примарності "міста на болоті" вводиться комедійний струмінь у поему, разом з тим він має ширше символічне значення. Поет прискіпливо оглядає панораму міста, його визначні, знакові для державної гордості споруди, описує "парад", особливо детально — прийом у царському палаці. Комедійна картина "генерального мордобитія" (І. Франко) за участю царя має тут алегоричний смисл — як зображення пануючих у самодержавній імперії принципів підлеглості й холопства, ширення зла і несправедливості з верхніх, освячених присутністю самодержця, щаблів — аж до найнижчих. Поет не тільки без поштивості висловлюється про вінценосних осіб, а навпаки: з викликом, з критичної позиції, як це зримо виявилося в епізоді споглядання пам'ятника Петру: "Це той *первий*, що розпинав Нашу Україну, А *вторая* доканала Вдову сиротину. Кати! кати! людоїди!" (1, *274—275*). «Сьогодні нам навіть важко уявити всю міру безстрашності такої думки, таких слів для того часу... Мабуть, крім глибини політичної думки та зрілості оцінки, тут позначилися ще й "козацький" темперамент, традиція демократизму, відчуття незалежності й гідності, суто народне внутрішнє почуття вищості над панством і владою, яке знайдемо в народних казках, анекдотах, прислів'ях, піснях, у всій народній творчості» [1].

Тема України не могла не мати у цій поемі й інших, психологічно більш конкретизованих аспектів. Непростима вина славетного російського самодержця перед замученими за Україну становить зміст пісні, яку голосить дух Павла Полуботка, що витає над пам'ятником. Гострий, аж до пароксизму, вислів обурення зневаженням національного почуття пронизує Шевченкову містерію "Великий льох" та вірш "Стоїть в селі Суботові...", що його ряд дослідників, зокрема Л. Білецький та В. Бородін, вважають епілогом містерії. Роздуми над українською історією у співвіднесенні з сучасним станом України сповнюють написані у приблизно цей же період вірші "Розрита могила", "Чигрине, Чигрине...", "За що ми любимо Богдана?..".

Шовіністична самодержавна політика стає предметом пристрасного викриття у поемі "Кавказ". Іще в комедії "Сон" поет гротескно зобразив постійну зосередженість імператорських інтересів на воєнних питаннях. У поемі "Кав-

[1] *Дзюба І., Жулинський М.* На вічному шляху до Шевченка // Шевченко Тарас. Зібр. тв.: У 6 т. — Київ, 2003. — Т. 1. — С. 32, 34.

каз” постає загрозливий для народів і націй, антилюдяний характер загарбницьких зазіхань Російської імперії. Життєву волю кавказьких народів, що чинить їм опір, поет ототожнює з образом Прометея, піднесено витрактовуючи боротьбу цих народів та водночас надаючи нового звучання давньому міфічному образові. Невільним заручником імперської політики стає Україна: другові Шевченка, художнику Я. де Бальмену (пам’яті якого й присвячена поема) “не за Україну, А за її ката довелось пролить Кров добру, не чорну...”. Проте героїзм нескореного народу, зображений у поемі із захопленням і співчуттям, виразно промовляє про ті риси, які хотів бачити поет притаманними своєму власному народові на його шляху до самоствердження. Поемою “Кавказ” суттєво збагачуються характеристики поетичного стилю Шевченка. У творі практично відсутнє повістувальне начало — натомість тут композиційно вдале чергування різних фрагментів, виписаних у ліричній, сатиричній, полемічній, гнівно-викривальній тональності.

Почуття солідарності українського поета викликає й інший інонаціональний факт, уже історичний, — національно-релігійна боротьба в Чехії на початку XV ст. під проводом Яна Гуса. Це стало темою Шевченкової поеми “Єретик”. Твір, з присвятою П.-Й. Шафарикові, пропагує ідеї загальнослов’янської єдності, з якими поет, як доведено (І. Дзюба), був знайомий ще до того, як почалося його спілкування з учасниками Кирило-Мефодіївського братства. Поема спрямована проти облуди клерикалізму й мракобісся, на з’ясування “істинної” релігії, невтомний пошук якої вів сам Шевченко, а в цьому творі — супроводжуваний постаттю національного чеського героя, що став героєм його поеми.

Осмислення тогочасного стану суспільства неминуче вело поета до певного перегляду політичних і духовних здобутків України, а виважування реальних можливостей її поступу — до критичного огляду тієї сили, що могла б його здійснити. Так постає з-під пера Шевченка твір “І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє”. Жанр цього послання закорінений насамперед у традиціях біблійних, поет наразі вступає у роль апостола чи пророка, що безутішно плаче “на розпуттях велелюдних”. Кидаючи погляд і в минуле, і в сучасне, Шевченко з болем констатує роз’єднаність української культурної і політичної еліти з рідним народом, котрій і адресоване послання. Цим зумовлені не тільки злидні й темнота “братів незрящих, гречкосіїв”, а й сумнівний стан усієї національної справи. Еліта, відірвана від рідних духовних джерел, шукає наук “по німецькому показу”, її егоїстичне самоусвідомлення веде лише до більшого гніту України (“... Гірше ляха свої діти Її розпинають”, 1, *352*). З різноманітними інтонаціями, в яких — і викриття, і погроза, і отверезування, і усовіщення, і умовляння — звертається поет до адресата. Нещадно розбиває автор послання той зручний, самозаспокійливий, здатний лестити генеалогії дворянських родів образ української історії, сповідуваний значною частиною цієї “еліти”, розвінчує діяння багатьох її “героїв” (“... Раби, подножки, грязь Москви, Варшавське сміття — ваші пáни Ясновельможнії гетьмани”, 1, *351—352*). Духовне відчуження української інтелігенції від народу Шевченко “прагнув перебороти тим, що формував власну (об’єктивну!) систему оцінок

історичного минулого України"[2], не відкидаючи героїзму подвижників, але й не замовчуючи ганебних сторінок. Закликом "Обніміте ж, брати мої, Найменшого брата!" завершується Шевченкове послання, ще раз завіряючи адресата, що тільки його увага й любов до рідного народу стане можливістю відродження України.

Яскравим зразком гуманістичного, а водночас і релігійного почуття Шевченка є його цикл "Давидові псалми", який складають десять творів — переспівів окремих псалмів із книги біблійного царя та пророка Давида. З великим піднесенням висловлена у творах циклу надія смиренної людини на заступництво Бога, переконливо звучить заклик слідувати "закону господньому", з теплотою змальовано ідеал чесного, праведного, товариського життя ("Чи є що краще, лучше в світі, Як укупі жити, Братам добрим добро певне Пожить, не ділити?.." — 1, *363*). У переспівах відсутні прямі відсилання на сучасну для Шевченка історичну добу, не введено назви Україна, як пізніше у "подражанії" Осії, проте і вибором узятих до переспіву псалмів, і тими смисловими наголосами, які поет розставляє у переспівуваних текстах, ці твори звернуті до хвилюючих питань життя особистості, моральних засад, на яких будується новочасне суспільство, до історичної ситуації України.

Якщо "Давидові псалми" відзначаються виразною стильовою однорідністю, навіть — у цьому плані — певною уніфікованістю, то інший художній принцип реалізовано у циклі "В казематі" (1847), з якого починається так звана невольнича поезія Шевченка. Як і попередньому циклу, єдність смислову задає йому глибоке самоусвідомлення духовно багатої особистості, але на вияві зовнішньому він постає у розмаїтті настроїв, стильових і жанрових підходів, у переважанні начал то реалістичних ("Мені однаково, чи буду...", «"Не кидай матері", — казали...»), то романтичних ("Ой три шляхи широкії...", "Чого ти ходиш на могилу..."). Цикл об'єднав блискучі зразки Шевченкової лірики та малоформатної ліро-епіки, як, приміром, психологічно проникливий і композиційно майстерний вірш "Н. Костомарову", у фіналі якого несподіване звернення до Бога оголює драматизм становища й того в'язня, ким піклується рідна душа, і того, у кого її вже немає ("...Дивлюсь — твоя, мій брате, мати, Чорніше чорної землі, Іде, з хреста неначе знята... Молюся! Господи, молюсь! Хвалить тебе не перестану! Що я ні з ким не розділю Мою тюрму, мої кайдани!" — 2, *17*). Прикметно, що останнім словом циклу, в обставинах невідомості своєї долі, є звернення поета до "соузників": "Свою Україну любіть, Любіть її... Во время люте, В остатню тяжкую минуту За неї Господа моліть" (2, *20*).

На засланні та в останні роки життя Шевченко продовжує працювати в жанрі поеми, випробовуючи далі одну з головних колізій у проблематиці своєї творчості: колізію між християнською заповіддю всепрощення і гнівним емоційним неприйняттям зла. У поемах "Марина", "Варнак", "Якби тобі довелося...", "Буває, в неволі іноді згадаю..." носії зла — уже знайомі образи розпусних експлуататорів-кріпосників, проте їхнє брутальне насильство, на відміну від сюжетів поем "Слепая" та "Відьма", наражається на помсту ними ображеного ("...А ми й зострілі їх і всіх, Княжат, панят і молодих, Всіх перерізали. Рудою Весілля вмилося. Не втік Ніже єдиний католик, Всі полягли, мов поросята,

[2] Там само. — С. 56.

В багні смердячому..." — 2, *75*). І при всьому тому поет звертає увагу на моральну двозначність, а в разі її безконтрольності — і потворність помсти, її руйнівну дію на душу людини, змальовуючи у фіналі поеми "Варнак" сцену каяття запеклого месника-розбійника. Пафосом жалкування і розкаяння пройнята оповідь ще одного "варнака" — героя поеми "Москалева криниця" (сюжет Шевченко двічі втілював у твори із такою назвою — 1847 та 1857 р.). Прикметно, що оповідача й "москаля" Максима, якого той топить у викопаній Максимом криниці, не ділить якась соціальна дистанція; називаючи факти побутового ряду, які могли виступати мотивуванням душогубного вчинку, поет наполегливо акцентує на прадавній, залягаючій в позасвідомості, основі злодіяння ("...Ось послухай, Доводить до чого Сатана той душу нашу. Як не схаменеться Та до Бога не вернеться, То так і воп'ється Пазорями в саме серце..." — 2, *241*). Злодій-варнак сповнений огиди до себе самого, до своєї натури, через яку не міг "вернутися" до Бога, і випрошує бодай згадки про себе у молитві свого слухача.

Проблематика соціально-побутових поем Шевченка цього періоду ("Титарівна", "Меж скалами, неначе злодій...", "Сотник", "Петрусь") вибудовується навколо різнорідних мотивів любовної схильності; переважно йдеться про неприйнятні для середовища, для звичаю, для раціонального укладу життя пристрасті, деструктивні потяги (зокрема, в поемі "Петрусь" поет зі співчуттям змальовує кохання молодої генеральші до сироти, вихованця Петруся); у поемах цього плану Шевченко продовжує пошук позитивного героя, пов'язуючи його образ із милосердям і прощенням ("Меж скалами..."), з лицарським учинком (Петрусь із однойменної поеми бере на себе вину закоханої у нього жінки за вбивство генерала).

У поемах "Наймичка", "Неофіти", "Марія" поет дає нове, порівняно з ранньою "Катериною", витрактування жіночого образу. Якщо Катерина цілковито пригнічена зрадою того, кого кохала, і з позашлюбною дитиною на руках іде з села, погоджуючись при цьому стати жертвою суворого народного звичаю, то жінкам із наступних поем більшою мірою притаманне особистісне самоусвідомлення, боротьбу за долю дитини вони ставлять на передній план. Наймичка (з однойменної поеми) чинить це згідно з ціннісними уявленнями селянського середовища, мати Алкіда ("Неофіти") та Марія (з однойменної поеми) піднімаються на вищий ступінь: страждаючи "серцем матері" (вислів з поезії Шевченка), вони розділяють переконання своїх дітей, що йдуть на загибель, та вірять у правоту їхньої великої справи. Слід додати, що образ матері, похідний від образу Богородиці, при цьому більш "земний" і відповідний народній етичній традиції, набирає в поезії Шевченка ознак концептуальних: мати і як вихователька "героя-спасителя", і безпосередніше — як зразок духовності підноситься поетом до значення вирішальної сили в моральному вдосконаленні світу. Пристрасна думка поета функціонує в діапазоні від сумніву в спроможності стану суспільства створити подібну особистість ("... Та де ж нам тую Матір взяти? Ми серцем голі догола!" — 2, *310*) до беззастережної, сповненої ентузіазму надії, пройнятої високим релігійним пафосом ("Все упованіє моє На Тебе, мій пресвітлий раю, На милосердіє Твоє, Все упованіє моє На Тебе, Мати, возлагаю..." — 2, *311*). У поемі "Марія" значною мірою відбито особливості української "народної релігії" — додавання до християнського ві-

ровчення окремих первісних етнічних релігійних уявлень, — йдеться про особливе бачення у ній християнського пантеону, де заступницею страждущих виступає передусім Матір Божа.

Суміжно з "серцем матері" Шевченко розробляє ще один образно-мотивний комплекс — краси й чистоти нерозквітлої дівочої молодості та раннього материнства (вірші "І станом гнучим, і красою...", "Така, як ти, колись лілея...", "У нашім раї на землі...", "Мені тринадцятий минало...", "Ми вкупочці колись росли...", поема "Княжна"). Як у межах цього комплексу, так і в творах поза ним Шевченко створив один з найпроникливіших в українській поезії образів дівоцтва. В багатьох мотивах творів це дівоцтво, як і щастя молодої матері, розцвітає на крихкій основі тимчасовості, перебуває під постійною загрозою насильства, свавільного сексуального інтересу, взагалі типово невтішного життєвого шляху ("... Щасливая!.. Літа минають. Потроху діти виростають, І виросли, і розійшлись На заробітки, в москалі. І ти осталася, небого. І не осталося нікого З тобою дома. Наготи Старої нічим одягти І витопить зимою хату..." — *2, 194*).

До цієї групи творів переважно медитативного характеру прилягає, з боку побутово-житейської конкретики, інша група — так звана "рольова лірика": побудовані на народнопісенній основі вірші, у яких від імені жіночого "я" викладено різноманітні переживання жінки, її надії й острахи, драматичні історії ("Якби мені черевики...", "Закувала зозуленька...", "Ой люлі, люлі, моя дитино...", "Не тополю високую...", "Було, роблю що чи гуляю..." та ін.). Ці твори написані автором переважно в другій половині 1848 р., коли він перебував на Кос-Аралі. Вони дещо подібні до окремих "думок", якими розпочинав свою творчість поет.

Думками й почуттями Шевченко, незважаючи на життєвий досвід, не може змиритися з явищами несвободи, гніту, наруги над людиною ("...І не в однім отім селі, А скрізь на славній Україні Людей у ярма запрягли Пани лукаві..." — *2, 120*). У поемі "Юродивий" він гнівно таврує рабську мораль, в атмосфері якої вчинок героя, справжнього "козака", котрий прилюдно "в морду затопив" царського сатрапа, не знаходить підтримки серед "міліона свинопасів", а витрактовується за згодою усіх як божевілля, "юродство". Несправедливість, яку бачить поет у світі, він осмислює у співвіднесенні із заповідями християнства, розмірковуючи над самими можливостями "слова Божого" та християнської ідеї спрямувати світ на дорогу правди ("Не гріє сонце на чужині...", "Сон" ("Гори мої високії..."), "Якби ви знали, паничі...", "Пророк", "Подражаніє 11 псалму", "Молитва", "Тим неситим очам...", "Світе ясний! Світе тихий!..", "Не нарікаю я на Бога...", "О люди! люди небораки!.."). Місію Христа і його сподвижників поет бачить насамперед у встановленні законів справедливості; світ, що погруз у гріхах, її або не приймає, або ж спотворює і перекручує, проте їхня боротьба героїчна і викликає захоплення ("Марія", "Неофіти", "Не гріє сонце на чужині..."). Ревне "богошукацтво" поета у цілому ряді творів має не лише історично-соціальний, а й персонально-особистісний характер. Попри усі сумніви щодо уваги Бога до земної людини і його дбання про "правду", попри характерні для романтичної свідомості звинувачення на його адресу, — Бог для поета є беззастережно найпершою підвалиною світу, абсолютом, діалогу з яким поет повсякчас трепетно чекає.

Релігійна ідея, чи не виключно християнського характеру, що яскраво представлена в поемі "Тризна", лежить в основі Шевченкових уявлень про гідне людини життя. "Ми не лукавили з тобою, Ми просто йшли, у нас нема Зерна неправди за собою..." (2, *261*), — скаже поет в одному з підсумкових творів ("Доля"). Зразком при цьому залишається життєвий шлях справді простих людей, котрі йшли "не сварячись в тяжкій дорозі", зуміли "не плач, не вопль, не скрежет зуба — Любов безвічную, сугубу На той світ тихий принести" ("Росли укупочці, зросли..." — 2, *349*).

У творчості так званого "другого періоду" Шевченко продовжує тему України. При цьому зменшується питома вага творів суто історичної тематики (з них можна назвати "Чернець", "Швачка", "Заступила чорна хмара...", "У неділеньку у святую...", "Іржавець", "Хустина"), на передній план висувається лірична медитація, в якій знаходить вираження туга ув'язненого, а далі й засланого поета за рідною землею ("Згадайте, братія моя...", "Мені однаково, чи буду...", "В неволі тяжко, хоча й волі...", "Чи ми ще зійдемося знову?..", "Ой гляну я, подивлюся...", "І знов мені не привезла..." та ін.). У ліричних творах поета цього періоду —роздуми над історичними перспективами України, в тому числі у патетичних формах переспіву фрагментів з біблійних пророків ("Ісаія. Глава 35", "Осія. Глава XIV"). Від остерігаючого "Погибнеш, згинеш, Україно..." (з "подражанія" Осії) поетове слово сягає протилежного полюса, його алегорії звучать пророчим заклинанням у переспіві глави Ісайї: "... І процвітеш, позеленієш, Мов Іорданові святиє Луги зелені, береги! І честь Кармілова, і слава Ліванова, а не лукава, Тебе укриє дорогим, Золототканим, хитрошитим, Добром та волею підбитим, Святим омофором своїм..." (2, *239*).

Без сумніву, найбільшим здобутком поезії періоду заслання, конкретніше — 1847—1850 рр., коли Шевченко продовжував творити як поет, є його лірика особистісного звучання. "У цей час він, — пише про Шевченка І. Франко, — написав ряд ліричних віршів, дрібних, чудових перлинок, багато з яких свідчать про тяжкі переживання поета і гідні стояти поруч із найкращими здобутками, на які спромоглася лірична поезія всіх часів і народів" (39, *252*). Із численних творів цієї групи постає масштабний, багатоваріантний (в основі його — біографічні мотиви), внутрішньо діалогічний образ могутньої особистості, зміст внутрішнього життя якої надзвичайно різнобічний: це і найвищі злети людського духу, і стани пригніченості й відчаю, яскраві осяяння думки й глибинні, ірраціональні порухи душі. Ця особистість — герой не ідеальний, не "позитивний" (у вузькому значенні цього слова), помітно відведений від типової романтичної схеми. Він переймається турботами світу, відкритий тривозі й ганьбі, піднесенням і прикрим випадковостям людського життя ("А. О. Козачковському", "На батька бісового я трачу...", "Чи то недоля та неволя..."), здатен у своєму внутрішньому просторі вмістити й свідомісно освоїти негативні стани душі, зокрема, страждання, відчай — як неуникні атрибути та екзистенціали, тобто сутнісні ознаки буття. В цій широті думки й емоції, в адресації тільки собі відповідальності за все, що з ним відбувається, — його внутрішня привабливість, цим він вивищується над романтичними героїчними типами й "зайвими людьми" тогочасної російської літератури, постає більш органічно, ніж мічений естетським "сатанізмом" герой європейського поетичного пост-

романтизму. Серед гнітючих і потворних обставин (прообразом яких стають соціальні реалії походження й народження поета, його непрості стосунки з історичним часом у самодержавній кріпосницькій Росії, його ув'язнення та побут заслання) цей герой наділений небаченим почуттям людської гідності, уявленням про естетичну досконалість можливого образу життя.

Водночас — як у широких рамках цього образу, так і в окремих поетичних медитаціях, на межі з ними — герой поезії Шевченка не тільки дає собі звіт у власному безсиллі в багатьох непідвладних йому буттєвих сферах, не тільки зазнає гостроти страждання від невідповідності бажаного, уявлюваного образу й емпірії свого життя, але й виявляє вражаючу чутливість до переживання тотальної метафізичної відособленості, безвихідної "закинутості" у світі. В низці віршів глибоко психологічно окреслено стани, коли, видається, герой поезії (власне, лірики) Шевченка виходить поза окіл найбільш актуальної суспільної проблематики, відсторонює, можливо, цілий ряд дорогих йому понять — в раптовому відчутті кругової ізоляції, суттєвіше — провалу буття. Перед лицем Ніщо герой хоче допевнитись останніх підвалин у власному, спрямованому в майбутнє, триванні. Образом цього, як художнім, так і категоріально-понятійним, стає для нього присутність Бога. Гарячково шукає герой бодай опосередкованих слідів уваги Бога до його єства — і переважно не знаходить їх: "... змережаю Кров'ю та сльозами Моє горе на чужині, Бо горе словами Не розкажеться нікому Ніколи, ніколи, Нігде на́ світі! Нема слов В далекій неволі! Немає слов, немає сльоз, Немає нічого. Нема навіть кругом тебе Великого Бога!.." (2, *208*).

При цьому суб'єкт Шевченкової поезії (і відповідно й ліричний герой) не здається на пряму й остаточну кваліфікацію свого становища як трагічного; він робить зусилля, щоб здійнятися над трагізмом, вийти за межі свого переживання, хоч би композиційно заступити найгостріші моменти безутішної медитації. Зрештою, йдеться про намагання інтегрувати всі ці стани в обсязі багатоманітної проблематики особистості. І, отже, незважаючи на ряд зазначених "від'ємних", негативних характеристик, складний і правдивий образ Шевченкового героя залишається вірним життєствердному началу, внутрішній етичній і суто естетичній красі, позначений духовною незламністю.

У широкому полі розмаїтих художніх устремлінь світової поезії постромантичної епохи (Г. Гейне, Ш. Петефі, Ф. Тютчев, Ш. Бодлер, Ц. Норвід, У. Уїтмен, Г. А. Бекер) творчість Шевченка посідає винятково своєрідне місце, однією з найістотніших своїх сторін розгортаючись у напрямку психології, внутрішнього світу, вираження глибин індивідуального почуття й самоусвідомлення. Пристрасне індивідуально-суб'єктивне ставлення до світу, емоціональне порушення найбільш узагальнених, "межових" проблем у переломленні крізь індивідні характеристики особистості типологічно зближують художню думку Шевченка із не-"класичною", антиоб'єктивістською й антираціоналістичною лінією європейської філософії, найяскравішим представником якої, як пізніше виявилось, був С. Кіркегор. Із глибини роздумів, настроїв, станів свого героя поет виносить яскраві, промовисті, багатосмислові образи, розміщуючи їх, як правило, в центрі розвитку ліричної теми: "... Каламутними болотами, Меж бур'янами, за годами Три года сумно протекли. Багато дечого взяли З

моєї темної комори І в море нишком однесли. І нишком проковтнуло море Моє не злато-серебро — Мої літа, моє добро, Мою нудьгу, мої печалі. Тії незримії скрижалі, Незримим писані пером" — 2, *278*). Словом своїм поет час від часу торкається мутних ірраціональних начал, що розтрощують звичайну логіку, безтрепетно констатуючи вглядання у безодню Ніщо.

Творча манера Шевченка, якщо порівнювати її із загальнісносереднім рівнем представленої друком української поезії XIX та XX ст., рішуче остережена манірності, інфантилізму, банальності й розхожості почуття; видається, сама поетика автора концентрує відповідні стильові елементи — передумови постання образу мужньої, прямої своїм звичаєм, щирої і "простої" людини, якій при всіх цих характеристиках (і значною мірою завдяки їм) розкрито складні філософські, історіософські, морально-психологічні проблеми. Можна сказати, тут ідеться про один із можливих зразків художнього селекціонування добірних, "кращих", зрощених із глибинної етнічної основи й орієнтованих у майбуття рис національної ментальності — як у "персонажних" образах, так і в загальному змісті художнього самоусвідомлення суб'єкта Шевченкової поезії.

Шевченко є автором історично-побутової драми на три дії "Назар Стодоля", написаної у 1843—1844 рр. (надрукована 1862 р.). Докладним зображенням народного побуту з рисами уже минулих часів — дія п'єси відбувається у другій половині XVII ст. — вона перегукується із соціально-побутовими поемами, такими, як "Невольник", "Сотник", розділом "Свято в Чигирині" з "Гайдамаків". Головний герой твору — сильна, вольова козача натура. Він вступає в боротьбу з вищою старшиною за свою наречену і виходить переможцем. У п'єсі відчувається дух відповідної епохи — з її патріархальною звичаєвістю, залюбленістю народу в пісню, як і, з іншого боку, гарячковим прагненням козацької старшини до чинів, до "почоту", не гребуючи ніякими засобами. Як і в багатьох поетичних творах, приміром "Гайдамаках", тут симпатії автора на боці неродовитих, але сміливих, ініціативних вихідців з народу. Драма тривко увійшла у репертуар українського театру.

Спадщина Шевченка нараховує дев'ять повістей, написаних у 1852—1858 рр., тобто на засланні, російською мовою. У стильовому відношенні ці твори відбивають в основному риси літературної епохи, що передувала прозі М. Гоголя (незважаючи на те, що один з героїв повісті "Близнецы" висловлює захоплення гоголівськими "Мертвими душами"), "Героєві нашого часу" М. Лермонтова. У своїх повістях Шевченко однаковою мірою задіяв як житейський досвід, так і творчу уяву. Комплекс художніх ідей цих творів має переважно просвітительське забарвлення не без своєрідності гостроти мислення автора — поета і митця. Предметом відображення нерідко стають тут інтелектуальні сфери життя (у повістях "Художник", "Близнецы", "Музыкант"), хоча основу складають побутові та подорожні картини.

У "Близнецах" з виразними рисами так званого "роману виховання" простежується доля двох братів-близнюків, виховання й уподобання яких розводять їх нарізно: один стає добротворцем, інший — моральним покручем, що їх автор знаходив в офіцерському середовищі й звідти портретував. У повісті широко окреслена культурна обстановка старої України, змальовано образ поета Котляревського, згадано й Сковороду як "Диогена наших дней". Колоритними рисами поета В. Забіли наділений один з персонажів повісті "Капи-

танша". Поряд із цим у повістях викривається тогочасне суспільство, передусім поміщицько-дворянські кола та офіцерство. Оповідач щедро послуговується іронічними, гумористичними, сатиричними інтонаціями. Моральний розклад поміщицького життя змальовує повість "Несчастный", де фігурують постаті жорстокої поміщиці, її чоловіка — відставного офіцера та вихованого ними розпутного сина, з яким уже неможливо справитись інакше, як тільки віддати в арештантські роти солдатом... Цим та подібним до них персонажам з інших повістей ("Княгиня", "Варнак") протистоїть коло зовсім відмінних героїв із простонароддя у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали". Автор настійно вірить у виховний вплив середовища — в даному разі, опинившись серед високоморальних людей, перероджується і закоренілий негідник... Героями повістей "Музыкант" та "Художник" є митці-самородки. Остання з названих позначена виразним автобіографізмом. Герой повісті, він же й оповідач, учень у майстерні "великого Брюллова". Але повість зрештою звертає на самостійний сюжет, відмінний від життєвого шляху автора, також трагічний, але по-іншому. Ті уявлення про добро, які герой несе з собою від народження, в одному з випадків ізолюють його від світу, стають на заваді творчості... Повісті "Княгиня", "Варнак" і "Наймичка" мають відповідники у поетичній творчості Шевченка з такими ж заголовками, "Княгиня" близька за сюжетом до поеми "Княжна". У руках сучасників Шевченка був ще один його прозовий твір, що не зберігся. М. Костомаров називав його "Повесть о безродном Петрусе", — твір виразно історичної тематики (про безчинства козацької старшини).

Позиція оповідача, коло його зацікавлень і роздумів, а також безпосередня тематика окремих повістей ("Художник") сприяють вияву у названих творах начал інтелектуальної прози. Повісті Шевченка подають важливий матеріал для встановлення світоглядних й естетичних уявлень, рис особистості їх автора. Ще промовистішим біографічним, психологічним, естетичним документом є Шевченків "Щоденник". Проте вагоме значення всіх цих творів розкривається у співвіднесенні з найголовнішим у доробку Шевченка — його поетичною творчістю.

Поезія Шевченка, що нею було ознаменовано найбільше досягнення української літератури, стала найяскравішим (упродовж багатьох століть) самобутнім суб'єктно-особистісним виявом української художньої свідомості, її карбом у світовій духовній історії. Поезією Шевченка, національною за своїм духом і формою, проголошено масштабне, в ряду світових художніх зразків, осмислення буття людини, у його поезії на зрізі надзвичайно високого рівня художності, в широті й глибині панорамного історичного бачення, в діапазоні від індивідуального духовного миттєвого прозріння до масштабного колективного дійства, у складності філософської, морально-етичної, ідеологічної, естетичної проблематики постало життя нації. Митець поетично представляє Україну, українську самосвідомість, якою була вона і на вершинних, і на серединних своїх зрізах упродовж тривалого періоду історії (XVII—XIX ст.), із, певна річ, концентруванням уваги на проблемах сучасності та в діалозі з усією світовою історією. Поетичному баченню, осмисленню й вираженню в творчості Шевченка притаманне велике експресивне напруження водночас із інтуїтивно-художнім проникненням в суперечливість і складність зображуваного явища. Весь цей розмах творчості й такий її "метод" служать насамперед утвердженню образу людини, яка в не-

простих обставинах, у похмурі часи поривається до добра, справедливості, життєвої краси ("Марія", "Неофіти", "Кавказ", "Єретик", "Сон", великий ряд ліричних творів).

Шевченкова поетична творчість, заявлена друком на початку 40-х рр. і продовжена новими публікаціями як першорядний літературний факт усього XIX ст., відіграла вирішальну роль у справі становлення нового українського письменства. Його розбудова із досвідом "раннього" Шевченка назавжди позбавляється відтінку експериментаторства: "Творчість поета (маємо на увазі Шевченка. — *Авт.*) остаточно заступила всі сумніви й вагання, чи може українська мова стати мовою великої новочасної літератури" [3]. Уже з групи перших друкованих Шевченкових творів починає простежуватися потужний вплив українського поета на поезію інонаціональну — насамперед двох сусідніх літератур: російську та польську" [4]. Відомі міркування російської критики про те, що, маючи такого поета, як Шевченко, малоросійська література не потребує нічиєї "ласки" у визнанні, а Шевченко стоїть в ряду найбільших слов'янських поетів, також значною мірою засновані на враженнях ще від Шевченкової поезії 40-х рр. Наступні роки й десятиліття, коли стає відомою і творчість періоду "трьох літ", і поезія заслання, багатократно підтвердили таке переконання.

Узята в цілому, вся творчість поета впродовж багатьох десятиліть XIX ст. зберігає значення найголовнішого з живих явищ українського літературного процесу, стає найважливішим предметом літературно-критичного, а також і культурологічного, політологічного осмислення, чинить значний вплив на багато європейських літератур.

1.5. Літературний процес 50—60-х років. Проза

Після розгрому Кирило-Мефодіївського братства український літературний рух не мав тієї активності, яка позначала його на початку 40-х рр. Цей стан, безперечно, не був спричинений також ізоляцією чільних діячів національного письменства (Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, котрі відбували заслання) і запобіжними урядовими заходами, що нагнітали атмосферу підозр щодо культурного життя українства. Позначились на цьому й суб'єктивні чинники. Проте навряд чи є підстави мовити про якийсь "антракт" у літературному розвитку з 1847 до 1857 р., як це твердили деякі дослідники у кінці XIX — на початку XX ст.

Уже наступного 1848 р. А. Метлинському вдається видати у Харкові літературний "Южный русский сборник" (у п'яти випусках). Цим же видавцем було підготовлено й випущено 1852 р. в Києві "Байки й прибаютки" Л. Боровиковського. Найближчим часом виходять також збірки "Думки на

[3] *Новиченко Л.* Геній і нація: Т. Г. Шевченко та розбудова української культури в XIX ст. // Культура українського народу. — Київ, 1994. — С. 158.

[4] Див.: *Прийма Ф. Я.* Шевченко и русская литература XIX века. — Москва; Ленинград, 1961. — 410 с.; Jędrzejewicz J. Noce ukraińskie albo rodowód geniusza: Opowiść o Szewcence. — Warszawa, 1956. — 621 s.; *Якубец М.* Шевченко среди поляков // Шевченко и мировая культура. — Москва, 1964. — С. 211—227; *Пачовський Т. І.* Відгуки поезії Шевченка в польській літературі другої половини XIX ст. // Укр. літературознавство. — 1970. — Вип. 8. — С. 91—97; *Вервес Г. Д.* Т. Г. Шевченко і Польща. — Київ, 1964. — 192 с.

могилі" (1854) П. Огієвського-Охоцького, "Що було на серці" (1855) О. Афанасьєва-Чужбинського, "Українська квітка" (у двох випусках, 1856, 1857) О. Шишацького-Ілліча, деякі інші книги. Все це явища різні за своїм художнім рівнем, серед них немає визначних, проте вони засвідчують, що літературна робота в стихії української мови продовжується. Прикладом такого ж свідчення можуть бути декілька віршів О. Псьол, знайомої Т. Шевченка по Яготину. Її цикл "Три сльози дівочі", написаний у 1847 р., доносить тугу авторки, як і — словами з цих віршів — усієї України за опальним поетом (цикл опубліковано у "Хаті", 1860). У 1853 р. на сторінках "Черниговских губернских ведомостей" чималою добіркою байок у ролі україномовного письменника дебютує Л. Глібов. У 1854 р. в Києві з'являється друком "Летопись Григория Грабянки". Тобто українське культурне й літературне життя на теренах російських до виходу "Записок о Южной Руси" П. Куліша (1856—1857) усе ж не завмирає, — має і явну, і підспудну течії.

У Росії з 1855 р., з воцарінням нового імператора, стають на порядок дня певні, бодай незначні демократичні зрушення, розпочинається період політичних реформ, найважливішою з яких стало скасування у 1861 р. кріпосного права. В цих умовах виникають деякі можливості для активізації життя культурних автономій. В Україні започатковується (з 1859 р.) так званий громадівський рух, що мав на меті поширення освіти серед народу, організацію читалень, недільних шкіл з українською мовою навчання та ін. Центром його стає Київ. Культурне життя пожвавлюється також у Чернігові, Полтаві, Харкові, Катеринославі. Зміцнюється й українська культурна колонія у столиці Росії: до прибуття у Петербург в березні 1858 р. Т. Шевченка там уже мешкають, просуваючи українську справу, П. Куліш, М. Костомаров, В. Білозерський, Д. Мордовець, О. Стороженко, О. Афанасьєв-Чужбинський, Опанас та Марія Марковичі, К. Трутовський (художник), С. Гулак-Артемовський (співак, драматург і композитор) та чимало інших. Значну літературно-організаційну, наукову та видавничу діяльність розпочинає П. Куліш, зокрема, видає свою фольклорно-етнографічну збірку "Записки о Южной Руси" (у двох томах, 1856—1857), далі, вже у власній друкарні — "Граматку" (1857) та альманах "Хата" (1860). У кожному з цих видань знаходиться місце для творів Т. Шевченка, навіть іще тоді, коли творчість поета була під забороною. У "Хаті", крім того, надруковано нову добірку віршів Я. Щоголева, що відіграла свою роль у заохоченні поета до подальшої творчості, вперше — вірші П. Кузьменка, оповідання Ганни Барвінок, М. Номиса, передруковано "Приказки" Є. Гребінки. Ще раніше в своїй друкарні Куліш видає "Народні оповідання" Марка Вовчка (1857), передруковує "Повісті" Квітки-Основ'яненка (супроводжуючи їх ґрунтовною власною розвідкою). У 1857 р. з'являється друком у двох виданнях, відповідно у двох мовних редакціях, роман Куліша "Чорна рада", що разом з "Народними оповіданнями" Марка Вовчка знаменував новий — після творчості Г. Квітки — етап у розвитку української прози.

Визначним явищем національного культурного життя стало видання у Петербурзі в 1861—1862 рр. першого українського журналу "Основа". Журнал, як зазначено в підзаголовку, "южнорусский ученый и литературный вестник", виходив щомісяця (до жовтня 1862 р. включно) українською та російською мовами. Керівну лінію видання визнача-

ли В. Білозерський (редактор), П. Куліш та М. Костомаров. "Основа" широко надала свої сторінки творам художньої літератури. За неповних два роки завдяки цьому журналу було здійснено суттєвий поступ у донесенні до читача наявного на той час доробку українських письменників та літературної спадщини. Так, було видрукувано 76 незнаних іще доти поетичних творів Т. Шевченка, нові оповідання й повісті Марка Вовчка, чималий масив прози О. Стороженка, поетичні твори Л. Глібова, П. Куліша, С. Руданського, В. Кулика, О. Кониського, М. Жука, М. Вербицького, І. Тирси та інших, прозові — Митра Олельковича, П. Кузьменка, Ганни Барвінок, М. Чайки, Д. Мороза, Д. Мордовця, М. Номиса, С. Носа, П. Куліша (російські повісті) та інших. Друкувалися й драматичні твори — В. Гоголя-батька, Я. Кухаренка, Т. Шевченка ("Назар Стодоля"), О. Стороженка ("Гаркуша"), М. Костомарова. Поряд із цим "Основа" містила надзвичайно багатий і широкий матеріал практично з усіх галузей українського народознавства, історії, статистики, нариси з минулого й сучасного, кореспонденцію з місць, авторами якої були дописувачі з України. В журналі виступали етнографи й історики Т. Рильський та В. Антонович, педагог Б. Познанський, юрист О. Кістяківський, мовознавець П. Єфименко, мистецтвознавці Л. Жемчужников й О. Сєров (обидва російські — зі статтями про явища українського мистецтва) та багато інших. У діяльності журналу простежувалось намагання поставити на системну основу справу літературної критики. Головною постаттю в цьому був П. Куліш. Кілька важливих праць літературознавчої, етнографічної та історичної тематики надрукував на сторінках журналу М. Костомаров. Реалізовуючи свою національну та національно-культурницьку програму, "Основа" виступами кращих публіцистів (П. Куліш, М. Костомаров, В. Антонович) обстоювала право українського народу на самостійний культурний розвиток, вела полеміку із рядом російських та польських часописів, котрі це право ставили під сумнів. Журналом "Основа" на свій лад було підтримано те важливе для визнання української культури враження, яке того часу справляла новопублікована поезія Т. Шевченка. Діяльність "Основи" мала велике значення для національно-культурного самоусвідомлення українців, видання цього журналу відіграло значну мобілізуючу роль в активізації культурного життя і, звичайно ж, передусім літературного. "Основа" зробила чималий внесок у збагачення доробку українського письменства, видрукувавши велику низку творів, написаних у той час, та кілька, що належали до попереднього періоду. Дослідники (М. Бернштейн та ін.) відзначали, зокрема, великий вплив "Основи" на літературний процес у Західній Україні — як самого факту її існування, так і її публікацій, передусім художньо-літературних. З них чимало передруковувалось у львівському журналі "Вечерниці" та інших виданнях.

Ще в час виходу петербурзької "Основи" у Чернігові організовується видання першого на Наддніпрянщині загальноукраїнського культурного тижневика — газети "Черниговский листок". Він виходив з липня 1861 до серпня 1863 р. Його редактором і основним автором був поет і культурний діяч Л. Глібов. Газета містила чимало українознавчих та краєзнавчих матеріалів (серед авторів — О. Маркович, П. Чубинський, О. Тищинський, М. Номис, О. Лазаревський), широко відображала театральне життя Чернігова. Частина матеріалів, передусім художні твори —

вірші й оповідання П. Куліша, О. Кониського, П. Кузьменка — друкувалась українською мовою.

Певне значення у видавничій підтримці українського письменства цих років мало видання "Малорусского литературного сборника" (1859) у Саратові (вміщено поему Д. Мордовця "Козаки і море", кілька поетичних творів М. Костомарова) та альманаху "Украинец" (1859) у Москві, видавець якого М. Максимович опублікував тут свої переспіви майже трьох десятків біблійних псалмів, а також краєзнавчі й історичні статті.

Очевидна активізація національно-культурного українського життя насторожувала шовіністичні кола імперії. Далеко не вся російська журналістика солідаризувалась з українським рухом. Ще більш ретроградну позицію займала офіційна влада. Уже в 1862 р. був заарештований за активну громадську роботу серед інтелігенції та селянства й засланий в Архангельську губернію П. Чубинський, етнограф і фольклорист, автор слів національного гімну "Ще не вмерла України...". Серед перших жертв урядових репресій виявились літератори і близькі до літературної справи О. Кониський, П. Єфименко, М. Вербицький, В. Лобода, А. Шиманов та інші. Ще більше ускладнило ситуацію польське повстання 1863—1864 рр., відголосок якого дійшов і до України. Російська адміністрація з дедалі більшою підозрою почала ставитись до українського культурного руху, розглядаючи його як черговий вияв "сепаратизму". І хоча останнє не мало під собою достатніх підстав, місцеві адміністрації вчинили розгром "громад", інших культурних осередків. У липні 1863 р. було видано розпорядження міністра внутрішніх справ, відоме (за прізвищем цього міністра П. Валуєва) як "Валуєвський циркуляр". Ним заборонялося друкування українською мовою книг навчального, популярно-просвітнього, духовного змісту. Твори художньої літератури — попри сумнозвісну, наведену в документі Валуєва тезу, що ніякої української мови "не было, нет и быть не может" — формально під таку заборону не підпадали. Проте цим циркуляром було перерізано зв'язок національного письменства з читачем, з початками національної школи, також розгромленими. Певна річ, що за цих обставин посилився цензорський нагляд за художньою літературою, утруднилась видавнича справа.

Невдовзі по тому закрито було "Черниговский листок", причиною чому послужило звинувачення Л. Глібова, його редактора, у співробітництві з заарештованим місцевим землевольцем, а сам письменник зазнав переслідувань.

Відразу після Валуєвського циркуляра кількість східноукраїнських видань була незначною. В 1864 р. виходять друком іще один випуск альманаху "Украинец" М. Максимовича (із вміщеними там кількома віршами політично конформістського характеру), поетичний збірник "Мова з України" (з такого ж типу віршами М. Макаровського), поема "Чумаки" (власне, частина цієї поеми, цензурно понівечена) П. Морачевського. І вже аж на початку 70-х рр. з'являються книги із поетичної спадщини П. Білецького-Носенка, збірки "Сопілка" П. Чубинського та "Зірка" К. Соколовської (обидві у 1871 р., остання з названих — перша збірка віршів з-поміж творів українських поетес), друге видання "Байок" Л. Глібова (1872). Проте українське культурне життя загалом уже не загальмовується. З новою силою розгортаються фольклорно-етнографічні дослідження. Серед помітних явищ — видання "Народных южнорусских сказок" (К., 1869—1870, у двох випусках), упорядкованих І. Рудченком, його ж

“Чумацких народных песен” (1874), упорядкованих М. Драгомановим та В. Антоновичем “Исторических песен малорусского народа” (К., 1874—1875, у двох томах). Велику культурну діяльність розгортає композитор М. Лисенко, спрямовуючи її, зокрема, на підтримку українського письменства. Уже в 1868 р. він пише музику на “Заповіт” Шевченка, у цей же період розпочинає плідну співпрацю з драматургом М. Старицьким. З 1868 р. М. Лисенко видає випуски “Збірника українських пісень” (з нотами).

Важливе загальнокультурне значення мала організована Імператорським російським географічним товариством експедиція в “юго-западный край”, тобто в Україну, що тривала з 1869 р. Було організовано й Південно-західний відділ зазначеного товариства (існував з 1872 до 1876 р.), коли потрапив під насильницьку ліквідацію урядовим розпорядженням. Керував експедицією уже авторитетний на той час етнограф і фольклорист П. Чубинський. Участь у ній взяло чимало українських вченихнародознавців. Підсумки цієї широкої діяльності вилилися в сім (у восьми книгах) об’ємних томів “Трудов этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край...” (1872—1878).

У травні 1876 р. українську культуру спостигло нове випробування: російський імператор у німецькому місті Емсі, де він тимчасово перебував, видав акт, що передбачав додаткові обмеження в українській національно-культурній справі. Не допускався ввіз з-за кордону книг, друкованих українською мовою, тобто переривався рух видань, випущених у Галичині, де на той час уже був активно налагоджений літературний процес. Цим актом заборонялися “различные сценические представления и чтения на малорусском наречии, а равно и печатание на таковом текста к музыкальным нотам”. Зрозуміло, це був удар по українському театру та драматургії. Друкування “произведений изящной словесности” не заборонялось, проте орфографія тут мала бути винятково російська.

Ще до Емського акта в Києві (1874 р.) було видано 1-й том “Повістей” І. Нечуя-Левицького та кілька його ж оповідань — справді помітне явище для читача Наддніпрянської України (доти твори цього письменника друкувались лише у львівській “Правді”). У Києві ж, у рік оголошення Емського акта та пізніше, з’являються: «“Чайка”: український (або юго-руський) альбом» (1876) — своєрідна антологія невеликих поетичних і прозових творів відомих авторів, видані М. Драгомановим з його передмовою “Повісті Осипа Федьковича” (1876), друге видання збірки “Досвітки” П. Куліша (1878), в Одесі — повість “Марко Проклятий” О. Стороженка (1879). Тобто, як і у випадку з Валуєвським циркуляром, літературне й культурне життя вже не можна було заглушити. Що ж стосується театральних вистав, то сама практика згодом довела абсурдність таких урядових втручань, і цей указ у сфері театральної діяльності поступово втрачав чинність.

У Західній Україні (Східна Галичина, Буковина, Закарпаття) культурне життя активізується внаслідок революції 1848 р. та конституційних реформ, до яких вдається австрійська влада 1860 р. В галузі культурної політики певну роль відіграли ідеї так званого австрославізму: культурного співробітництва народів, що їх об’єднувала Австрійська (згодом — Австро-Угорська) імперія, серед яких були й народи слов’янські, зокрема “русини” — українці. На початок 60-х рр. урізноманітнюється громадсько-культурний рух у Галичині. В її центрі, у Львові, важливого культурного й просвітнього значення набуває

діяльність таких установ, як Народний дім, Ставропігійський інститут, Галицько-руська матиця. У цей час під впливом різних чинників відбувається розшарування культурно-політичних орієнтацій, виникають два потужних табори: консерватори, так звані “москвофіли” (Б. Дідицький, І. Наумович, І. Гушалевич, Й. Лозинський, А. Петрушевич та ін.), та молодші — “народовці”. Розбіжності між ними торкаються й питань письменства: “москвофіли” орієнтуються на переважно архаїчні, класицистичні жанри, у мові тяжіють до так званого “язичія”: суміші української, російської (старого ломоносовсько-державінського зразка), “слов'яноруської” лексики з доданням елементів польських та діалектних галицьких. Ця штучна мова не була унормованою — в тому чи іншому виданні, в творчості того чи іншого автора, її прихильника (та й у різні періоди його діяльності), виявлялась у різному співвідношенні своїх складових. Тим часом народовці у цих питаннях виступали продовжувачами традицій М. Шашкевича, клали в основу письменства живу народну мову. При цьому не обійшлось і без крайнощів — нових спроб упровадити в письмо латинську графіку: в 1861 р. у Чернівцях А. Кобилянським та К. Горбалем відповідно видано було брошури «Slovo na slovo do redaktora “Slova”» та “Holos na holos dlia Halyčyny”, де містились полемічні статті й зразки поетичної творчості (серед них уперше — вірші Ю. Федьковича), видрукувані орфографією чеського зразка. Здійснюється така спроба й трохи пізніше — у польсько-українському журналі “Sioło”, що його у 1866—1867 рр. видавав П. Свенціцький. Журнал містив передруки окремих творів Квітки-Основ'яненка, Шевченка, Федьковича латинськими літерами. Все ж така тенденція була відкинута, як і раніше церковна кирилиця у писаннях москвофілів.

Покликаний до життя оздоровлюючим духом “весни народів”, десять років (з 1848 до 1857 р.) виходив часопис “Зоря Галицька”, що виконав важливу роль у консолідації культурного, а якоюсь мірою і політичного життя Галичини. Важливим було його значення і в літературному розвитку. На сторінки “Зорі Галицької” потрапило чимало творів письменства, де наявні спроби нових думок і мотивів, прийшли нові письменницькі імена (Є. Згарський, П. Костецький, Кс. Климкович та ін.). Саме як орган літературний, уже припинений часопис нагадав про себе, коли у Львові було видано альманах “Зоря Галицкая яко альбум на год 1860”. Видання стало своєрідним оглядом наявних літературних сил Галичини, а також і Закарпаття. Тут виступили зі своїми творами представники і старшого (Б. Дідицький, він же видавець альманаху, М. Устиянович, І. Гушалевич, Л. Данкевич, С. Витвицький, П. Леонтович та ін.), і молодшого (Ф. Заревич, О. Огоновський, О. Партицький) поколінь. Було видруковано кілька творів жінок-поетес. В альманаху взяли участь і два письменники із “Угорської Русі” — Закарпаття: О. Духнович та О. Павлович. З їх іменами пов'язане літературне відродження цього краю. Ще на початку 50-х рр. О. Духнович видав кілька літературних альманахів-календарів під назвою “Поздравление русинов ...”. Центром літературного життя Закарпаття була Пряшівщина.

Видавець “альбуму” “Зоря Галицкая” Б. Дідицький на якийсь час стає чи не головною постаттю в організації літературного життя Галичини. Він причетний і до видання альманаху “Галичанин” (1862—1863, у чотирьох випусках) — помітного явища літературного життя

того часу. Ним же заснована й щоденна газета "Слово" (1861—1867), за оцінкою І. Франка, "перше значне періодичне видання". Газета мала в основному москвофільське спрямування, часто піднімала питання культурного й літературного життя, вміщувала, особливо у перші роки свого виходу, художні твори. Досвід видання часопису "Слово" відіграв важливу роль у справі формування галицької періодики. Помітними часописами цього періоду були "Недѣля" (1865—1867), "Боян" (1867), "Ластівка" (1869—1881, тижневик для дітей), "Наука" (1871—1877, часопис "для народу", що його видавав І. Наумович). "Руські" часописи друкуються й у Відні, в 1853—1866 рр. (з перервами) при "Галичо-руському вѣстнику" виходив "Отечественный сборник повѣсток, сказок, исторических воспоминаний...", з 1863 до 1867 р. — гумористичний часопис "Страхопуд" (пізніше його видання було перенесене до Львова).

Виразніші національні орієнтації характеризували народовське угруповання. У 1861 р. переважно його учасниками було засновано культурно-просвітнє товариство "Руська бесіда", у 1864 р. при цьому ж товаристві — театр. Природно, на порядку денному стояло питання й про друкований орган. У цьому ряді першим став тижневик "Вечерниці" (1862—1863) за редакцією Ф. Заревича та В. Шашкевича (сина Маркіяна). Обидва були активними літераторами, поетами, Заревич успішно виступав і в прозі. Спільно з ними працював Кс. Климкович — автор гострих публіцистичних статей та не менш гострих віршів національно-політичного спрямування. Задум "Вечерниць" пов'язаний також і з іменем Ю. Федьковича, у цьому ж часописі було надруковано чимало Федьковичевих поетичних творів, а в 1863 р. — перші з написаних ним "повісток". Справу "Вечерниць" далі продовжили такі часописи, як "Мета" (1863—1865, редактор Кс. Климкович), "Нива" (1865, "науково-літературний" часопис за редакцією К. Горбаля), "Русалка" (1866, редактор В. Шашкевич). З 1 квітня 1867 р. починає виходити "Правда" — часопис (у різний час видавався як декадник, тижневик, місячник), який відкрив новий етап української періодики. Тривалий час саме на його сторінках порушувались найсуттєвіші питання українського політичного й культурного прямування, вперше з'являлися друком кращі для свого часу твори української літератури (приміром, "Дві московки", "Гориславська ніч...", "Причепа", "Микола Джеря", "Кайдашева сім'я" І. Нечуя-Левицького, "Лихий попутав", "П'яниця" Панаса Мирного та ін.). Ще на початку 60-х рр. у галицьких виданнях починають друкуватися східноукраїнські письменники (нові твори О. Кониського, передрук творів Т. Шевченка, Марка Вовчка), число їх зростає після урядових заборон та гонінь на українське слово (П. Куліш, М. Старицький). Але саме "Правда" стає "лучником поміж всіма частинами українських земель" [1]. Важливі для літературного розвитку матеріали друкували у "Правді" О. Кониський, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, М. Старицький, І. Білик, О. Стороженко, П. Куліш, В. Білозерський, Ю. Федькович, С. Воробкевич, К. Устиянович, Ф. Заревич, А. Вахнянин, В. Шашкевич, В. Барвінський, Олександр Барвінський, Осип Барвінський, І. Франко та багато інших. Часопис "Правда" мав драматичну історію — із кількома перервами та поновленнями його вихід вдалося довести до середини 90-х рр., проте на той час він

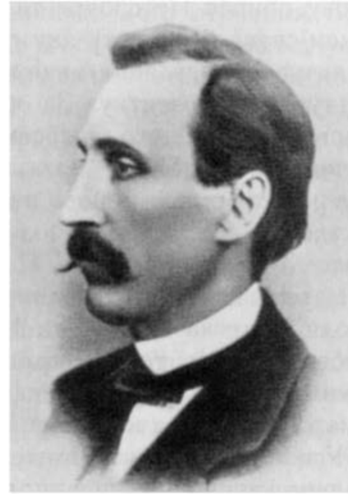
[1] *Животко А.* Історія української преси. — Київ, 1999. — С. 133.

своїм значенням уже поступився іншому загальноукраїнському журналу "Зоря", що почав виходити з 1880 р.

Новий, після творчості Г. Квітки-Основ'яненка, етап у розвитку національної прози зримих обрисів набуває наприкінці 50-х рр. — з виходом "Чорної ради" П. Куліша та "Народних оповідань" Марка Вовчка.

Пантелеймон Куліш (1819—1897) — одна з центральних і найколоритніших постатей українського літературного процесу XIX ст. Більш ніж півстоліття цей процес супроводжувала бурхлива діяльність Куліша, в якій він постає як поет, прозаїк, драматург, перекладач, літературний критик і публіцист, фольклорист і етнограф, історик і мовознавець, видавець, організатор літературних сил. Родом з містечка Воронiж на Сумщині, Куліш у 1839—1840 рр. навчався у Київському університеті, зблизився тут із М. Максимовичем. Спільність зацікавлень не стала на перешкоді пізнішій публічній полеміці між учнем та вчителем в оцінці ряду літературних явищ. У двох випусках альманаху Максимовича "Киевлянин" 1840 та 1841 р. з'являються й перші публікації Куліша — два оповідання та повість (російською мовою) на основі народних переказів. У "Ластівці" 1841 р. видрукуване його україномовне гумористичне оповідання "Циган".

Змушений залишити університет через неможливість документально підтвердити походження з дворянського стану, Куліш вчителює на Волині, в Києві, з осені 1845 р. — в Петербурзі, викладаючи російську словесність у гімназії. В 1843 р. виходять друком Кулішева поема "Україна", що була стилізацією народних дум, та російськомовний роман "Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад". Обидва ці твори засвідчують перебування їх автора у колі типових для початку



Пантелеймон Куліш.
Фото. 60-ті рр.

40-х рр. уявлень про героїчне історичне минуле України, зокрема козацьке. У 1845—1846 рр. в російській періодиці ("Москвитянин" та "Современник") друкуються фрагменти з Кулішевого роману "Черная рада". В Києві Куліш знайомиться з Шевченком, який здійснював подорож Україною, з Костомаровим та іншими діячами культури, в тому числі й тими, котрі далі належали до Кирило-Мефодіївського братства. Відразу після одруження з О. Білозерською (пізніше виступала в літературі під псевдонімом Ганна Барвінок) Куліш був заарештований за підозрою у причетності до цього таємного товариства (доведено це не було) та засланий в Тулу. Через три роки термін його заслання закінчився, але право друкуватися було повернене письменникові тільки у 1856 р. В Тулі Куліш багато працює, займається самоосвітою (іноземні мови), пише автобіографічний роман у віршах "Евгений Онегин нашего времени", ряд повістей російською мовою та історичний роман "Алексей Однорог", які публікує під псевдонімом. Покидаючи Тулу, письмен-

ник знову обирає Петербург та Україну місцем своєї діяльності, яку спрямовує на актуальні завдання національного культурного розвитку. За виразом О. Маковея — пізнішого біографа Куліша, починаючи з 1853 р. "дальших десять літ роботи ставлять його на переді українського руху".

Багато зусиль присвячує П. Куліш збору матеріалів для вивчення життя М. Гоголя, випускає у 1854 та 1856 рр. дві монографії з цієї теми. Згодом, ставши власником друкарні, він видав у шести томах "Сочинения и письма Гоголя" (1857). У цей же таки час Пантелеймон Куліш виношує широкі плани розгортання перекладацької діяльності. Як засвідчує один з листів до Г. Ґалагана, у березні 1857 р. він уже переклав першу пісню "Чайльд-Гарольда" Байрона, згодом намічає до перекладу твори Шекспіра, Ґете, Шиллера. У 1856—1857 рр. виходить у двох томах підготовлена Кулішем етнографічна збірка "Записки о Южной Руси", що одержала, зокрема, високу оцінку Т. Шевченка, який читав її, іще відбуваючи заслання. Книга ця видрукувана новим на той час правописом, найповніше наближеним до норм української мови, що згодом прижився в літературному побуті та одержав назву "кулішівка". Рік 1857 дарує українському письменству перший роман — ним стала "Чорна рада" Куліша, остаточно завершена по десяти роках праці. Водночас було видрукувано і російськомовну версію цього ж роману. У власній друкарні Куліш у 1857 р. видає складену ним же "Граматку" та "Народні оповідання" Марка Вовчка, у 1858 р. — "Повісті" Г. Квітки-Основ'яненка у двох томах, пізніше, 1862 р. — двотомник Квітчиних "Драматических сочинений". У ці ж роки він розпочинає плідну літературно-критичну діяльність, виступаючи із супровідними статтями про власний роман, про ряд творів, до видання яких причетний. Організатором літературних сил та їх же критиком постає Куліш у виданому ним альманасі "Хата" (1860). Розглядаючи стан українського письменства, він постійно має на увазі присутність творчості Т. Шевченка. Деякі Шевченкові твори Кулішеві вдається видрукувати ще в той час, коли поет відбував заслання. В альманасі "Хата", а згодом і в журналі "Основа" Куліш організовує широку публікацію Шевченкового поетичного доробку.

Куліш, як уже згадувалося, був одним із тих, хто визначав напрям і програму "Основи". У цьому журналі він виступив із широким історико-літературним "Обзором украинской словесности", із програмними статтями з питань розвитку українського письменства та публіцистичними статтями на його захист. В "Основі" надруковано й чимало художніх творів Куліша: вірші й поеми, російськомовні повісті, українські оповідання ("Гордовита пара", "Січові гості"). У Петербурзі 1862 р. вийшла його поетична збірка "Досвітки. Думи і поеми", складена переважно із творів, друкованих в "Основі".

З кінця 1864 до кінця 1867 р. Куліш перебував на державній службі у Варшаві, де був директором департаменту духовних справ. Після того деякий час жив у Львові, брав діяльну участь у літературному процесі Галичини, зокрема, у визначенні напряму журналу "Правда", у 1873—1874 рр. був редактором "Журнала Министерства путей сообщения" у Петербурзі. За ці роки у нього відбувається разюча еволюція поглядів на українську історію. Історичними дослідженнями Куліш займався, по суті, протягом усього життя, написавши спочатку цілий ряд популярних напівбелетристичних нарисів, опублікувавши зі своєю передмовою "Летопись

Самовидца" (1846), беручи участь у публікаціях серії "Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России" тощо. Перебування у Варшаві відкрило перед Кулішем значну кількість польських історичних джерел, які мали вплив і на вироблення у нього нової історіософської концепції. Повновагою науковою працею Куліша-історика було вже дослідження "Первий період козацтва" (опубліковане у "Правді" 1868 р.). В 1874—1875 рр. у Петербурзі вийшли друком перші два томи Кулішевої "Истории воссоединения Руси", де уповні виявлена зміна поглядів письменника й історика на історію козацтва та на масові народні рухи в історії України. Куліш рішуче пориває зі своїм романтичним "козакофільством", козацькі війни розглядає як "руїнництво", виступаючи і проти темних розбійницьких інстинктів низів, і проти верхів, продажних і байдужих до народу. Козацькому "розбоєві" автор протиставляє цивілізаторську місію російського царизму та окремих представників ополяченої української шляхти. Ці ж історіософські ідеї пронизують Кулішеву публіцистичну книгу "Хуторская философия и удаленная от света поэзия" (1879) та поетичну збірку "Хуторна поезія" (Львів, 1882). Вони ж відбилися і в "ідеологічній" групі віршів наступної його поетичної збірки "Дзвін" (1893). Позиція Куліша була неоднозначною. З одного боку, вона відіграла оздоровлюючу, поглиблюючу роль в усвідомленні української історії, перегукуючись з окремими місцями Шевченкового послання "І мертвим, і живим...", розвінчувала поверховий історичний міф, активно кликала будувати українську справу на іншій — не козацько-"розбійній", а культурницькій основі. З іншого ж боку, Кулішеві твори, що окреслювали цю позицію, містили не раз крайні судження, яких не могло прийняти його оточення. Зрештою, саме це й стало причиною відчутної ізоляції Куліша в останні роки його життя. "Куліш, — зазначає дослідник, — свідомо пішов на деідеалізацію козаччини — почав розвивати критичний погляд на історичне минуле України і, зрозуміла річ, цим замахнувся на стереотипні уявлення, які побутували серед історично неосвіченої тогочасної громади... Куліш був одним з перших, хто добирався до першоджерел, хто відходив від ідеалізованих примітивним популяризаторством легендарних стереотипів сприйняття історичного минулого, хоча й сам не раз потрапляв у полон історичних схем і домінантних у польській історіографії концепцій" [2].

Ще в 1878 р. Куліш перевидає свої "Досвітки", а проте збірка "Хуторна поезія" виявила кардинальну, порівняно з "Досвітками", перебудову версифікації, а з нею й усієї поетики Куліша. Поет тяжіє тут до п'яти- та шестистопного ямбу, до чітких, лексично добірних ораторських інтонацій, у цій збірці переважно полемічно-осуджувальних. Поступ Куліша-поета ще переконливіше засвідчено і в збірці "Дзвін" (Женева, 1893) — кращій його поетичній книзі. Особливого, врочистого звучання нове поетичне мовлення Куліша досягає у віршах особистої тематики, де він оспівує вірність двох душ — жіночої і чоловічої, що обрали себе навзаєм у життєвій дорозі ("Видіння", "Чолом доземний..."), виводить героя з оновленими, потвердженими досвідом усього пережитого романтичними рисами, котрий не поступається своєю вищістю перед безтямним оточенням ("Чудо", "Поетові", "Троє схотінок" та ін.). Концепція духовних взаємин поетично викладена

[2] *Жулинський М.* Слово і доля: Навчальний посібник. — Київ, 2002. — С. 127.

Кулішем у поемі "Магомет і Хадиза" (1883). Багатогранністю думки, розмаїтістю вірша значно переважає його ранні твори історична поема "Маруся Богуславка" (видрукувана уже посмертно, у 1901 р.). Спадщину пізньої творчості доповнюють поеми "Грицько Сковорода" та "Куліш у пеклі". У цих творах, зазначав І. Франко у статті про українську літературу до "Энциклопедического словаря" Брокгауза та Єфрона, Куліш "находит свой собственный тон, подчас у него выливаются стихи, удивительные по силе и образности экспрессии, полные искреннего чувства" (41, *149—150*). Історичні роздуми втілено Кулішем і в так званій "Драмованій трилогії" ("Байда, князь Вишневецький", "Цар Наливай", "Петро Сагайдачний"), створеній у 80—90-х рр. П'єсам Куліша дещо бракує драматичної акції. Окремі дослідники (Є. Нахлік та ін.) вбачають у цих творах риси "драми ідей".

Куліш протягом життя здійснив велику перекладацьку роботу. В 1882 р. було видрукувано 1-й том "Шекспірових творів" у перекладі Куліша, куди увійшло три п'єси ("Отелло", "Троїл та Крессида", "Комедія помилок"), іще 10 Кулішевих перекладів із Шекспіра опубліковано уже по смерті українського письменника. Переклади поетичних творів Байрона, Ґете, Шиллера, Гейне увійшли у збірку "Позичена кобза" (1897). Переклав Куліш фрагменти поем Байрона "Дон Жуан" та "Чайльд-Гарольдова мандрівка". Ще в 60-х рр. він дає поетичні переклади окремих біблійних книг (зокрема, повністю — "Псалтиря"). У 1903 р. було вперше видано Біблію українською мовою, переклад якої здійснили три автори: П. Куліш, І. Пулюй та І. Нечуй-Левицький.

Виданий у другій половині 1857 р., історичний роман П. Куліша "Чорна рада" був написаний і практично готовий до друку ще десятиліттям раніше. В листі до О. Бодянського від 1 вересня 1846 р. автор зазначав: «Вчера был достопамятный день окончания первого в украинском языке исторического романа "Черная рада"» [3]. Події, пов'язані з розгромом Кирило-Мефодіївського братства (арешт його учасників, зокрема самого Куліша, слідство, покарання), унеможливили публікацію роману відразу по його створенні. Відбувши заслання та слідом за тим період заборони друкуватися, Куліш спершу стверджує себе як автор російськомовних творів (автобіографічні повісті, історичний роман "Алексей Однорог"), як дослідник біографії і творчості М. Гоголя, як етнограф ("Записки о Южной Руси"), а тоді аж повертається до "Чорної ради", природно, доопрацювавши обидві (як українську, так і російську) редакції роману та паралельно випускаючи їх у світ.

Центральним сюжетним пунктом твору, що, зрештою, і дав йому назву, стала драматична подія української історії — так звана "чорна рада" біля Ніжина 1663 р., на якій було відхилено обраного перед тим старшинською радою в Козельці 1662 р. молодого гетьмана Якима Сомка і надано гетьманську булаву кар'єристові Івану Брюховецькому. Цей невдалий вибір, здійснений переважно домаганнями "черні", вів до посилення розбрату в Україні, до подальшого політичного й економічного занепаду, що почався після смерті Богдана Хмельницького.

Окрім "Іванця" Брюховецького та Сомка, в романі виведено нечисленний ряд відомих з історії осіб. Одна з найпримітніших серед них — паволоцький

[3] Письма П. А. Кулиша к О. М. Бодянскому (1846—1877 гг.) // Киевская старина. — 1897. — Т. LVIII. — Кн. 9. — С. 399.

"разом піп і полковник", якому автор дає прізвище Шрам, хоча в історичних документах він відомий як Іван Попович. Поряд з ними діють інші, створені уявою автора, персонажі, будучи представниками різних суспільних груп з різним ставленням до конкретних подій, зображених у романі, і загалом ходу тогочасної національної історії. Найколоритнішими серед них є заможний козак-хуторянин Черевань, його дружина Череваниха, їхня дочка Леся, запорозький "характерник" Кирило Тур, мандрівний Божий Чоловік та ін.

Критика радянських часів неодмінно вказувала на певні "суперечності" між численними картинами роману і його ідеєю: фіксуючи суперечки, а то й гострі зіткнення незаможних верств (низового козацтва, зубожілого селянства) та козацької старшини, наводячи значною мірою справедливі ремствування перших на других, Куліш усе ж схилявся до виправдання "козацького аристократизму", бачачи в ньому рятівні можливості для тогочасної України. Зрештою, весь зміст роману є осудом "черні", що діє, по суті, заодно з демагогом і авантюристом "Іванцем", котрий обманює і її. Безперечно, в стильовому плані такі "суперечності" не існують, оскільки автор скрізь забезпечує моральну правоту таких героїв, як Шрам та Сомко, становищем своїм піднесених над простолюдом; до того ж нерозрішимість конфлікту не є елементом романної естетики Куліша.

Роману притаманна безпосередність виповіді авторської позиції, у багатьох випадках — прямі авторські характеристики персонажів. За історіософськими переконаннями, найближчим до автора персонажем роману є "славний лицар Сомко переяславський". Упродовж усієї дії твору він — послідовний миротворець, усіляко гамує протилежні сторони, готові взятись за зброю в суперечці навколо виборів гетьмана, остерігається "братнього кровопролиття", з цих же мотивів, ув'язнений, не хоче вийти на волю і продовжувати боротьбу за гетьманські клейноди. Таких героїв, нерідко суб'єктивно домислюючи їхні образи, пошукує Куліш в українській історії і пізніше — в поемах "Великі проводи" (зі збірки "Досвітки") та "Грицько Сковорода" (образ заголовного героя-мудреця), в "Драмованій трилогії" (герої, що їх іменами названо кожну з драм). Водночас, як уже зазначалося, посилюється критична настроєність Куліша щодо української історії, щодо "руїнницького" або "мертвенного" елементу в ній, захоплюючи в свою сферу все більше історичних епізодів та імен. Зокрема, в Кулішевих історичних працях та й у поетичних творах зазнала переоцінки діяльність Хмельницького, Мазепи, Костянтина Острозького, Петра Могили та ін.

Роман "Чорна рада", твір відносно "раннього" періоду діяльності Куліша (другим виданням, без істотних змін, автор перевидав його 1890 р.), загалом став свідченням багатства національної історії, був переконливим доказом спроможності української літератури до творення широких художніх полотен, до ґрунтовної постановки складних історіософських та етичних проблем. Багатий лексично, ритмічно, інтонаційно, роман Куліша став новим кроком у розвитку художнього мовлення національної літератури.

Наприкінці того ж таки 1857 р., хоча на обкладинці й титульній сторінці значиться 1858, Куліш, цього разу в своїй власній друкарні, видає збірку "Народні оповідання Марка Вовчка", що містила 11 невеликого обсягу творів оповідного жанру. Цій книжці судилося стати визначним явищем української прози

XIX ст., поряд із творчістю Т. Шевченка яскраво заявити українську літературу в європейському околі, справити вплив на розвиток прози не лише в національній, а й в інших слов'янських та неслов'янських літературах.

Марко Вовчок — псевдонім, що ним означено було автора "Народних оповідань". Утвердилася думка (до її обґрунтування причетні були, зокрема, такі авторитетні дослідники, як І. Франко, В. Доманицький, О. Дорошкевич) про безроздільну належність цього псевдоніма Марії Вілінській (у заміжжі Маркович, 1833—1907). Однак стосовно першого твору, підписаного цим псевдонімом, тобто згаданих уже "Народних оповідань", свого часу висловлювалося припущення, що ним означена спільна робота двох молодих літераторів — М. Вілінської-Маркович та її чоловіка Опанаса Марковича (1822—1867), знаного на той час журналіста і фольклориста. "... Ті оповідання писали вдвох Марія й Опанас, так що в історії української літератури мусимо їх двох уважати одним писателем" [4], — зазначав історик літератури, спираючись на авторитетне свідчення П. Куліша, редактора і видавця цієї прозової збірки. О. Маркович — випускник Київського університету, учасник Кирило-Мефодіївського братства. Після арешту був висланий до Орла, де познайомився й одружився (у 1851 р.) з Марією Вілінською. Подружжя Марковичів переїхало в Україну, жило в Києві, у 1855—1858 рр. — у Немирові. Тут Марковичі розгорнули фольклорно-етнографічну діяльність, звідси у Петербург П. Кулішеві було надіслано перші оповідання. Успіх виданої збірки заохотив подружжя до переїзду в Петербург. Невдовзі після розриву з Марією, що стався за кордоном, Опанас переїздить у Чернігів, друкує етнографічні нариси. Його фольклорні матеріали увійшли у збірники "Народные южнорусские песни" (1854, видані А. Метлинським), "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1864, видані М. Номисом). М. Вілінська-Маркович також була знавцем української обрядовості та пісенності — у 1865 р. спільно з німецьким композитором Е. Мертне упорядкувала збірник "Двісті українських пісень". Її глибоке знання й тонке відчуття української мови засвідчують листи до О. Марковича. Перші роки по від'їзді за кордон вона іще надсилала україномовні твори ("Лимерівна", "Кармелюк", три написаних українською мовою "Листи з Парижа"), з деякими (переважно казки) виступила під кінець життя. Під псевдонімом "Марко Вовчок" було, починаючи уже з 1859 р., видрукувано чимало творів російською мовою — оповідань, нарисів, повістей, романів, перекладів. З них найбільший інтерес викликає роман "Живая душа" (1868), що позначений рисами автобіографізму, зокрема в образі головної героїні Маші, і подає зображення життя провінційного російського міста. Життя й інтереси провінційної інтелігенції без зайвої "тенденції" відбито у повісті "Теплое гнездышко" (1873), у романі "В глуши" (1875). У 1896—1899 рр. в Саратові, де на той час жила М. Маркович, було видано "Полное собрание сочинений" Марка Вовчка у семи томах. Дослідники літератури, як українські, так і зарубіжні, одностайні в тому, що згадана збірка "Народних оповідань" (так званий "перший том") та видрукувана згодом повість "Інститутка" своїм художнім рівнем значно переважають усе інше, випущене в світ під цим псевдонімом.

[4] Див.: *Огоновський Ом.* Історія літератури руської. — Львів, 1891. — Часть III. — Відділ 1-й: Проза. — С. 226.

У березні 1859 р. в одному з кращих петербурзьких видавництв виходить друком збірка під назвою "Украинские народные рассказы Марка Вовчка" із зазначенням "Перевод И. С. Тургенева" та з його коротким переднім словом.

Саме за цим виданням мали можливість судити про талант українського письменника провідні російські критики (К. Леонтьєв, М. Де-Пуле, М. Костомаров, О. Дружинін, О. Герцен, Д. Писарев); здебільшого за цією книжкою, хоча й не без численних винятків, з творчістю Марка Вовчка знайомилися літератори багатьох інших країн, де у 60—70-х рр. з'явились переклади окремих творів, уміщених у збірці.

Загальною темою "Народних оповідань" є селянське життя; герої цих творів та оповідачі — представники народу, простого люду. Переважною проблематикою цих оповідань є стан неволі (залежності) особи, втягнутої у здебільшого потужний, але нерозгорнутий, "спресований" конфлікт. Такою особою виступає, як правило, жінка. В умовах запеклої журнальної полеміки, гострої політичної боротьби напередодні селянської реформи 1861 р. так звана "революційно-демократична" критика витрактовувала ряд оповідань ("Козачка", "Горпина", "Одарка", "Викуп") як вищою мірою переконливі, взяті з життя факти, що засвідчують нелюдяність кріпосницького ладу, вчувала у них рішучий антикріпосницький пафос. Критики й журналісти іншого, "охоронницького" флангу, прийнявши такі "громадсько-політичні" параметри в підході до "Народних оповідань", намагалися пояснити зображені там трагічні й гнітючі картини посиланням на "окремі зловживання" кріпосників, що звучало надто непереконливо порівняно з дошкульними, хоч і однобічними в естетичному плані витрактуваннями "демократів".

Марія Маркович. Фото. 1850-ті рр.

Певна річ, якби не були творами художньо яскравими, — а їхню художність не наважувались поставити під сумнів навіть найбільші "консерватори", — то "Народні оповідання" не могли б стати в центр бурхливої полеміки, набути значення явища "всеросійського" літературного життя.

Проблемно-змістова база, на якій ґрунтується художня природа "Народних оповідань", значно ширша волелюбної суспільно-політичної ідеї. Так, немає підстав ревізувати об'єктивний зміст ряду найгостріших з "Народних оповідань" як гуманістичний осуд потворного соціального устрою, що панував у Росії і в Україні до 1861 р., проте весь їхній концептуальний смисл аж ніяк до цього не зводиться. "Народні оповідання" — не журнальна публіцистика, а високомистецький твір, де в художньо вільний спосіб розгорнуто складну людинознавчу проблематику. Профілюючий зріз цієї проблематики — складання життєвого шляху людини у напрямку здебільшого катастрофічному, в обставинах несвободи, залежності, "рабства".

Оповідання Марка Вовчка увочевиднюють непросте становище індивіда, його реальну багатобічну зв'язаність, в якісь моменти неподатливу для переборення залежність від багатьох чинників, пойменованих і безіменних сил світу, в якому він живе.

Олександра, героїня оповідання "Козачка", покохавши, самохіть іде заміж за кріпака й уготовлює собі та своїм дітям нестерпну кріпацьку долю. Жертвою панської хтивості стає дівча, ще підліток, Одарка в однойменному оповіданні. Героїня іншого, Горпина, приневолена до роботи на панщині, втрачає хвору дитину і божеволіє з горя... В середовищі, відображеному в оповіданнях, проблема волі не перестає бути центральним предметом розміркувань і життєвих інтересів (бурхливе обговорення в селі незвичайного рішення козачки Олександри щодо заміжжя); за найменшої нагоди кріпак намагається визволитися з-під гнітючої кормиги ("Викуп") або хоча б стати менш досяжним для сваволі того, хто наділений владою ("Отець Андрій"). В межах усієї збірки "Народних оповідань", а іноді й у межах окремого твору час від часу зринають мотиви вільного козацького життя — і на їхньому тлі особливо гостро відчувається нещастя кріпацької залежності.

Несвобода героя описується не як статичний стан — вона заявляє себе в драматичному сюжетному русі. Одна з прикметних рис таланту автора полягає в умінні повістувально-композиційними засобами увіч показати безповоротне складання долі, переважно невтішне. І лиш в одному оповіданні "Сон", що є ніби відрадно-ідилічним полюсом усієї збірки, її вектор має протилежне спрямування. Змалювання того, як доля спостигає героя, аж ніяк не простолінійне. Автор — здебільшого голосом оповідача — послідовно розповідає про ті позірно дрібні події та факти, які крок за кроком, все далі й далі заводять героя у глухий кут несвободи чи нескладеного, пропащого життя ("Козачка", "Чумак", "Максим Гримач"). У кращих творах автор дає відчути тяжку, інертну ходу дійсності (риса, якої іще не було ні в повістях Г. Квітки-Основ'яненка, ні в "Чорній раді" П. Куліша); її невідворотність реалізується через цілу систему відступів, побічних ходів і випадковостей. Так, Горпина, шукаючи виходу в складній ситуації з хворою дитиною, власноруч дає дитині напій, який виявляється смертельним. Козачка Олександра сама обирає своє майбутнє, не піддаючись на вмовляння старійшин села, і далі повсякчас опиняється перед новими й новими подіями, знаками поглиблення її нещастя ("... Та як жила плачучи, так і вмерла плачучи" [5]).

Якщо окремі з героїв "Народних оповідань" ще можуть так чи інак скерувати свій життєвий шлях ("Чумак", "Викуп"), то інші поставлені або потрапляють в умови такої зовнішньої несвободи, реального виходу з якої наразі немає. Тісні межі, якими окреслено простір їхньої дії, вони сприймають уже як даність, і навіть реальні особи, винуватці чи втілення їхньої неволі, — для них безликі сили (за проникливим зауваженням одного з рецензентів, "відіграють роль грецького фатуму" [6]).

І все ж у межах тієї вузької ділянки, власне, уже суто внутрішнього світу, який їм залишається, герої оповідань виявляються здатними на тихий, повсякденний, тривалий життєвий подвиг:

[5] *Марко Вовчок.* Козачка // Твори: В 7 т. — Київ, 1964. — Т. 1. — С. 57.

[6] Марко Вовчок в критиці. — Київ, 1955. — С. 257.

не зігнутися душею, не втратити людської подоби під тягарем обставин, зберегти людяність і чистоту та красу душі. Доля, непоступлива до багатьох героїнь оповідань Марка Вовчка, дає їм випробування на межі можливого. Тендітна жіноча душа інколи ламається ("Горпина", "Максим Гримач"), але який би фінал її не очікував, доки діяльна — видобуває із своїх глибин сили на те, щоб "освоїти" обставини, внести живу ноту в безвихідний, осоружний підневільний стан, порадіти жалюгідною втіхою дня, осяваючи при цьому своє оточення, свою родину добротою та відчайдушною надією.

Особлива роль не тільки в оповідній, а й в естетично-світоглядній структурі творів збірки належить оповідачеві. У порівнянні з творами Квітки-Основ'яненка Марко Вовчок посилює роль оповідача, робить його (це, за кількома винятками, жінки різного віку) учасником подій. Головне ж — такі історії, нерідко невтішні, жаскі (за виразом І. Франка, "змалювання фактів життя, від якого тільки по довшім вчитуванню морозиться кров у жилах" — 37, *279*), здобувають сердечний, співчутливий виклад, "омовлюються" емоційно наснаженим голосом, і ця жива участь оповідача водночас із переживаннями героя немов протистоять безликим стінам насильства і зла, якими омуровано життєвий простір героя.

У 1860—1862 рр. з'явилися друком (переважно в журналі "Основа") нові україномовні твори Марка Вовчка. Частина з них склала збірку "Народні оповідання. Том другий" (СПб., 1862) — "Два сини", "Не до пари", "Ледащиця", "Чари", "Три долі". Інші твори (повісті "Інститутка" та "Павло Чорнокрил") з певних причин туди не потрапили.

Один з провідних мотивів "Народних оповідань" — любові, подружнього життя — продовжено в оповіданні "Не до пари", в повістях "Павло Чорнокрил" і "Три долі". У названих повістях автор намагався психологічно заглибитись у колізії любовного вибору, сумнівів, зради першого почуття тощо, показати переживання героїв — а ними є прості селяни — у співвіднесенні, а то й у протистоянні зі звичаями, з нормами поведінки, прийнятими в їхньому середовищі.

Україномовній творчості Марка Вовчка судився широкий розголос у літературах поза межами України й Росії. Ще в середині 1859 р. у газеті "Pražské noviny" було надруковано переклад чеською мовою (з українського оригіналу) оповідання "Одарка". Як зазначає дослідник, "до передодня першої світової війни 1914—1918 рр. на чеську мову були перекладені майже всі твори Марка Вовчка..." [7]. Ще до кінця 60-х рр. XIX ст. окремі з них вийшли у перекладах сербською, хорватською, польською, німецькою, естонською мовами; у першій половині 70-х рр. шість творів Марка Вовчка переклав болгарський прозаїк Любен Каравелов, на власній прозовій творчості якого позначився їхній художній вплив.

1903 р. у віденському журналі "Ruthenische Revue" з німецькомовними перекладами двох оповідань Марка Вовчка ("Два сини" та "Максим Гримач") виступила уже відома того часу українська письменниця О. Кобилянська. Переклади супроводжувались невеликою передмовою, в якій вона, представник найновішої літературної хвилі, з висоти досвіду усього XIX ст. вважала за необхідне наголосити, що твори Марка Вовчка "відзначаються реалістичною

[7] *Засенко О.* Марко Вовчок і зарубіжні літератури. — Київ, 1959. — С. 130.

правдою, глибоко захоплюючим способом зображення, силою почуття і мистецькою красою форми і мови; вони з повним правом стали в ряд з найкращими творами світової літератури про селянство" [8].

У 50-х — на початку 60-х рр. розвиток української прози помітно активізується. Не в останню чергу такий процес пов'язаний із позірно "зовнішнім" чинником: появою (як для "австрійського", так і для "російського" регіонів) фахових друкованих органів, які чималу кількість площі відводили для красного письменства. В галицькій періодиці уже у 50-х рр. простежується тенденція поряд із численними переробками творів іноземних авторів вділяти більше місця оригінальним творам "руських" літераторів (М. Устиянович, Г. Савчинський, Л. Трещаківський, Є. Згарський). Нові, підвищені вимоги до художньої літератури, надаючи на своїх сторінках місце її зразкам, висунули народовські часописи "Вечерниці", "Мета", "Нива". Помітним явищем постає тут творчість Ю. Федьковича, що друкує свої "повістки" з 1863 р.; з кількома цікавими творами виступає Ф. Заревич (1835—1879). Важливим стимулом творчості для письменників "російської" України стало існування згаданого вже, видаваного в Петербурзі журналу "Основа", на сторінках якого було вміщено цілу низку талановитих прозових творів.

У кінці 50-х та в 60-х рр. в українській прозі відбувається істотне розширення і виповнення жанрової системи. У ній уже існують: історичний роман ("Чорна рада" П. Куліша), роман родинно-побутовий (уже написана, хоч і опублікована на чверть століття пізніше, "сімейна хроніка" "Люборацькі" А. Свидницького), повісті — соціально-побутова ("Інститутка" Марка Вовчка, "Москалева правда" М. Чайки-Гуглинського, "Безталанна" Д. Мороза), психологічна ("Три долі" Марка Вовчка), соціально-психологічна ("Хлопська дитина" Ф. Заревича), історико-романтична (твори М. Устияновича, А. Кралицького), оповідання у багатьох жанрових різновидах (від соціально-психологічного до етнографічно-побутового та "оповідання з народних уст"), новела (ряд творів Ю. Федьковича, "Вуси", "Голка" О. Стороженка), притча ("Проскурка" М. Олельковича), гумореска, нарис тощо; з'являються навіть (у творчості Д. Мордовця) перші зразки "фрагментарної" малої прози, так характерної для пізнішого часу — рубежу XIX—XX ст.

У межах прозової художньої системи середини століття існують найрізноманітніші співвідношення епічного та ліричного начал — також у межах одного твору: опису, розміркування, інколи й дидактичного, та динаміки повіствування; нарисової "правди факту" та умовності, навіть і фантастичної, як в оповіданнях О. Стороженка. Тонка висміювальна іронія притаманна викладу в оповіданні "Пан Комарчук" (пізніша назва "Пан народолюбець", 1863, надруковане 1870) В. Коховського, що подає сатиричний портрет багатія-землевласника, риси потворності якого загострюються ще більше від того, що "герой" намагається замаскувати їх зовнішніми народно-національними атрибутами.

Певна частина прози цього періоду відображає свідому чи наслідувальну культурницько-народознавчу установку, зв'язок з фольклорно-етнографічним комплексом. Чимало творів мають своєю сюжетною основою народний переказ, легенду, анекдот. Історії місцевого походження подають оповідання

[8] *Кобилянська О.* Марко Вовчок та її оповідання [Переклад з німецької] // Марко Вовчок в критиці. — Київ, 1955. — С. 282.

"Спафарієва Рудка" О. Кониського, "Шворин рід" С. Носа. Комічна пригода викладається в невеликому оповіданні "Сіра кобила" (видрукуваному в "Хаті" під псевдонімом Іродчук). Майстром художньо-літературної обробки народного анекдоту виявив себе О. Стороженко ("Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав", "Не впусти рака з рота", "Два брати", "Скарб" та ін.). У ряді творів виведено колоритні типи давніх, патріархальних часів ("Москаль Кирило" Л. Ященка, "Три пани", "Антін Михайлович Танський" М. Олельковича, "Кіндрат Бубненко-Швидкий" О. Стороженка), серед них твори, що гіперболізують якусь рису зображуваного персонажа — свого часу А. Шамрай запропонував для них жанрове визначення "оповідання-характер"; більшим ступенем узагальнення відзначаються "знакові" для зображуваного часу й місця постаті, приміром, герой оповідання П. Куліша "Мартин Гак", "екзотичні" герої Підгір'я у повістях Ю. Федьковича ("Люба́—згуба", "Серце не навчити"). Вірність "етнографічній істині", на що літературу як теоретик і критик націлював П. Куліш, окремі письменники витрактовують таким чином, що намагаються з усіма подробицями передати на письмі потік мовлення героя-оповідача ("Хуртовина" С. Носа, "Дід Мина і баба Миниха" М. Номиса).

Інше крило прози цього часу базується на значно інтенсивнішому вияві авторського начала. Ним позначена не тільки естетична концепція твору, а й генеза художнього матеріалу. Автор, як правило, звертається до сучасного йому життя, черпає з нього враження без опосередкування якимсь фольклорним текстом, етнографічною традицією тощо. Життя при цьому постає здебільшого сповненим багатьох суперечностей, дисгармонійним, проблемним.

У повісті "Москалева правда" М. Чайки-Гуглинського відставний "москаль", тверді етичні критерії якого не змогла підірвати навіть тривала служба, виповідає гірку правду про життя своїх родичів-селян, обурливу потворність якого спричиняє як бідність, так і моральна неперебірливість. Гостра конфліктність притаманна повісті "Безталанна" Д. Мороза — про недолю жінки, чийого чоловіка поміщик-генерал віддає в солдати, оповіданню "Війт Семен" М. Чайки-Гуглинського — про розправу селянина над лихим сільським начальником.

Драматична доля жінки розкривається в оповіданнях "Сирітський жаль" Ганни Барвінок та "П'яниця" М. Олельковича (останнє з них — про зведення легковажним паничем сільської дівчини — розпочало новий після Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка виток в осмисленні цієї теми, що далі знайшла розвиток у романі "Повія" Панаса Мирного, драмах "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького та "Не судилось" М. Старицького). Напружені стосунки героя-кар'єриста з власною сім'єю зображені в оповіданні "Власть неба" А. Кралицького. Тут автор, узявши життєвий сюжет, усе ж не спромігся вивільнитися з-під класицистичних та романтичних прийомів і впроваджує неприродну "власть неба" у фінальний епізод покарання зла. Зміщеними з усталеного способу житейського існування виглядають герої — представники дрібніших соціальних груп — у забарвлених ліричною суб'єктивністю оповіданнях Д. Мордовця "Старці", "Дзвонар", "Солдатка". За гідне місце в житті веде боротьбу безрідний герой повісті "Хлопська дитина" Ф. Заревича. Розуміння обов'язку перед нужденним народом робить його своєрідним попе-

редником образів "нового" героя-інтелігента, що далі зринають в українській прозі, аж до героя "Перехресних стежок" І. Франка.

Цікавим є розкриття інтимних тем і проблем в оповіданнях 50—60-х рр. ("Анна Смохівська" Є. Згарського, "Пожежа" М. Олельковича, "Хатнє лихо" Ганни Барвінок, "Не так ждалося, да так склалося" П. Кузьменка, "Дівоче серце" П. Куліша, ряд творів Ю. Федьковича), до яких залучається не лише соціальне мотивування вчинків, а й віднайдення ускладнених психологічних ходів, інколи чинники поведінки героя непізнавані, містичні.

Незважаючи на певну ідилічність, неповну відповідність реаліям тих соціальних обставин, що склалися в гуцульському селі, кращі оповідання Ю. Федьковича ("Люба́ — згуба", "Серце не навчити", "Штефан Славич", "Безталанне закохання" та ін.) відзначаються надзвичайною суголосністю лірично проникливої оповіді із світоуявленнями героїв та зображуваного середовища. З оповідань постає барвиста, міфологічно заломлена панорама життя із його "сердечними" (пов'язаними із закоханням, із відлученням від рідного краю) проблемами. Виразно художня манера Федьковича захопила навіть такого суворого критика, котрий повсякчас вимагає "правди", як М. Драгоманов. Він видав "Повісті" письменника у Києві 1876 р.

Історико-літературна ретроспекція пізнішої доби з початком 60-х рр. пов'язує вагому, проте невідому для ширшого кола тогочасних читачів подію: створення першого в українській літературі роману на сучасному для автора матеріалі. Цим романом стала "сімейна хроніка" "Люборацькі" ***Анатолія Свидницького*** (1834—1871). Написаний переважно в Миргороді й остаточно викінчений у Козельці (на Чернігівщині), де на той час проживав і працював письменник, роман у 1862 р. був надісланий до Петербурга, в журнал "Основа", проте там його не надрукували. Аж у 80-х рр. список роману потрапляє в Галичину, до І. Франка, який, не без боротьби з клерикально настроєним, полохливим галицьким оточенням, сприяє першопублікації твору на сторінках журналу "Зоря" у 1886 р.

У формі хронікального повістування в романі викладено сумну, певною мірою трагічну історію занепаду попівської сім'ї Люборацьких. В основі твору — спогади й враження самого А. Свидницького, що був сином подільського священика; чимало обставин в житті головного героя твору — Антося Люборацького (зокрема, навчання в Кам'янецькій семінарії) автор змальовує, звертаючись до власного досвіду, проте є і значна доля творчого домислу, завдяки чому історія Люборацьких набирає ознак художнього узагальнення.

Невтішний перебіг колізій, в яких задіяні Антось, його три сестри, стара Люборацька, котра після смерті отця Гервасія борсається у намаганні забезпечити дітям краще майбутнє, засвідчує приреченість тих традиційних патріархальних засад, на яких будувалося життя старшого покоління попівської родини. Із занепокоєнням фіксує автор посилення денаціоналізуючих чинників як із польського боку — переродження Масі, сестри Антося, на "ляхівку" в результаті навчання у "пансіоні", так із боку російського — російськомовні впливи на Антося у семінарії, що він їм на якийсь час піддається; пізніше — поява в сім'ї зятя, попа-"кацапа", невігласа і самодура. Голосними в творі є ноти викривальні, спрямовані проти системи тогочасної церковно-семінарської освіти, де панували бездушна казенщина, доносительство й підлабуз-

ництво. За гостротою окреслення проблем навчання й формування православного духовенства роман Свидницького перегукується з "Очерками бурсы" російського письменника М. Помяловського; твори постали незалежно один від одного, можливо, роман українського прозаїка писався кількома роками раніше.

У плані художньої типології "Люборацькі" Свидницького — це твір, де враховано досвід "роману виховання", відомого в багатьох літературах. Є в романі й окремі риси, що відбивають попередній, але загалом уже перейдений етап літературного розвитку — деякі "романсові" мотиви у ставленні Антося до Галі, яку кохає, та цинічне поводження її з пам'яттю про Антося. Проте в цілому "Люборацькі" співдіють із контекстом натуральної школи в російській літературі, до якої були причетні й українські автори, зокрема Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, П. Куліш, та раннього етапу натуралізму в зарубіжних літературах. Одна з головних ознак такої співдії полягає в тому, що роман, по суті, позбавлений позитивного героя: Антось, який за іншої ідейно-естетичної установки міг би ним бути, у своїх пригодах не раз далеко відходить від початкових здорових начал, піддається, іноді й досить сильно, провокативним впливам семінарського та іншого оточення і врешті-решт виходить зламаним із життєвої боротьби.

Практична відсутність позитивного героя в романі, як один із способів вирішення проблеми естетичного ідеалу, є по-своєму промовистою. Антося Люборацького аж ніяк не можна поставити в ряд з "новими людьми" — образами культурних громадських діячів, носіїв національної самосвідомості, що уже в 60-х рр. з'являються спершу в українській поезії, а далі й у прозі. Своєчасне опублікування роману Свидницького навряд чи мало б значення негативної репліки у пошуках таких героїв, навряд чи стало б на перешкоді цьому процесу, але виразно означило б інший, паралельний зразок у розумінні персонажа твору, який так чи інакше заявлений пізніше.

Для розвитку української прози важливими були жанрові, зокрема, пов'язані з утвердженням романного мислення, проблемно-тематичні пошуки, здійснювані в романі "Люборацькі", своєчасне донесення яких (у випадку виходу твору в світ у 60-х рр.) побільшило б його роль у літературному процесі. Але найбільше історико-функціональне значення, а відтак і нездійснений у певний момент важливий крок, зумовлений запізнілим обнародуванням "Люборацьких", повинні пов'язуватися з мовностильовими характеристиками твору: самою його об'ємною цілістю позначався внесок у розвиток всієї сфери художнього мовлення, не кажучи вже про вдалі випадки художньо-образного й понятійного пойменування багатьох нових явищ предметно-речового, емоційного, мислительного спектра, співвіднесених з українським словом, — досвід, який, на жаль, протягом певного часу не був відомий іншим українським прозаїкам, котрі здійснювали таку ж, як і автор "Люборацьких", чи подібну роботу.

"Прозаїки 60-х років, — справедливо зазначає дослідник, пробуючи визначити місце їх у загальному русі української прози, — зробили першу заявку на показ складного, суперечливого і мінливого внутрішнього світу людини" [9]. Після "Народних оповідань" Марка Вовчка, прикметно небагатослівних, в

[9] *Міщук Р. С.* Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. — Київ, 1978. — С. 183.

глибокій своїй основі епічних, монументальних за всієї своєї стислості, з символіко-міфологічним архетипом звершення людської долі, українська проза стає навзагал більш "буденною", пошукуючи інших способів художнього зображення. У плані стильовому найближчим до Марка Вовчка залишається, очевидно, Д. Мордовець, при цьому він вдається до ліричної рефлексії над сюжетом, не зупиняється перед композиційно-стильовим експериментаторством — і це робить його, як і Марка Вовчка, попередником певного відгалуження модерністських пошуків кінця XIX — початку XX ст.

До числа помітних творчих індивідуальностей середини XIX ст. належить О. Стороженко, який не лише продовжує своєю творчістю традиції українського бурлеску, творів О. Сомова, М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка, але й додає власні риси, створюючи своїми оповіданнями беззастережну й безберегу стихію гумору. Ще одна постать, що не може не звернути на себе уваги, — Митро Олелькович (Александрович), прозаїк, котрий, на жаль, надто рано відійшов від творчості. Гостре змалювання характеру, врахування менш "примітних" чинників події, в тому числі позараціональних, із умінням створити враження напруження життєвої сили — це та прокладувана М. Олельковичем лінія, паралельно з якою далі вибудовуватиметься проза І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка. Письменник "явно еволюціонує від етнографізму до психологізму" [10], — звертає увагу один із дослідників. Слід зазначити, що ця еволюція, цей рух підтримуються й іншими прозаїками, розгортаючись і на інших векторах художнього пошуку, та виступають однією із суттєвих рис розвитку української прози третьої, а далі й останньої чверті XIX ст.

1.6. Поезія 50—70-х років

Упродовж 50-х рр. поетична творчість знаходить щораз більше аматорів у літературних колах обох географічно-політичних регіонів України. На її східних теренах, як уже зазначалося, в цей час виходять збірки Л. Боровиковського (1852, байки), О. Афанасьєва-Чужбинського (1855), О. Шишацького-Ілліча (1856—1857), трохи далі — "Бандура" Т. Думитрашка-Райча (1858), а також окреме видання бурлескної пародійної поеми "Жабомишодраківка" К. Думитрашка-Копитька (1859, написана десятиліттям раніше). На початку 50-х рр. творчість українською мовою розпочинає Л. Глібов, котрий до цього часу вже був відомий як автор російськомовної поезії, приблизно тоді ж перші ліричні вірші й балади починає писати С. Руданський. У 1858 р. на сторінках "Черниговских губернских ведомостей" двома віршами дебютує О. Кониський, працює як поет і далі друкується П. Кузьменко. Поемою "Козаки і море" заявляє себе Д. Мордовець. Продовжує поетичну творчість — оригінальну й перекладну — О. Навроцький, учасник Кирило-Мефодіївського братства, що відбував заслання у різних містах імперії, тривалий час жив у Закавказзі. Його чимала творча спадщина опублікована лиш частково. Ймовірно, уже під кінець 50-х рр. було написано багато з того, із чим виступила ціла група поетів у журналі "Основа". Певна річ, оглядаючи це

[10] *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст. — Львів, 1999. — С. 75.

десятиліття, варто пам'ятати, що початком та кінцем 50-х рр. датовано чимало творів Т. Шевченка. Поетичні рядки, хоч їх і небагато, виливаються у цей час з-під пера таких помітних постатей українського літературного процесу, як М. Костомаров, П. Куліш, А. Метлинський, М. Максимович.

Серед письменників Галичини 50-х рр. найбільшу увагу привертає діяльність М. Устияновича, який друкується в "Отечественном сборнике", "Зорі галицькій" та інших виданнях, а також А. Могильницького — автора поеми "Скит Манявський" (окреме видання 1852 р.). Як помітні поети виступають Л. Данкевич (переважно як байкар), П. Леонтович (видавець і один з авторів альманаху "Лірвак з-над Сяна", 1852), І. Гушалевич, П. Костецький, Є. Згарський, Л. Венглинський (автор видрукуваної латинкою збірки "Нові поезії малоруськії" (1858).

На Закарпатті, де за прикладом, що його для своїх націй дали чеські й словацькі "будителі", з початком XIX ст. спостерігаються перші вияви "руського" національно-культурного руху. В 50-х рр. його провідником став поет О. Духнович і найближчі сподвижники письменника — О. Павлович, М. Нодь, І. Вислоцький. У їх творчості заявлено очевидні спроби відходу від традицій схоластики та певного наближення до народно-розмовної мови.

При найзагальнішому погляді на поетичну творчість цього часу відкривається панорама украй строкатих явищ, розмаїття тенденцій і течій, які можуть видатися далеко не в усьому взаємопов'язаними. Проте безперечним є враження певного поступу українського поетичного вислову, тим більше, що на цій ділянці у той час іще активно працює перо Т. Шевченка. Українська поезія збагачується жанрово й тематично, своїм словом, котре стає лексично багатшим і національно чіткіше визначеним, осягає все ширше коло переживань і думок особистості, рис та ознак зовнішньої реальності.

Відносно широка стильова палітра притаманна поетичній творчості Миколи Устияновича (1811—1885) — поета, близького до угруповання М. Шашкевича, котрий одним із перших усвідомив визначну культурну роль, що її відіграла діяльність його талановитого ровесника, а також одухотворення, яке несла читачам поезія нового зразка і першим речником якої був Шашкевич. "Ти гаї наші, ріки, гори, доли Будиш з немочі — даєш їм оченька...", — писав Устиянович у вірші "Прелюбезному другу нашому Руслану-Маркіяну Шашкевичу в день іменин його" (1836, надруковано 1847). У доробку поета є цикл "історичеських дум", написаних за мотивами "Повісті минулих літ" та "Галицько-Волинського літопису" ("Смерть князя Романа...", "Ужас на Русі при зближенії монголів...", "Похід на Царгород. 907" та інші). Ще динамічніші зображення у баладах Устияновича "Поворот чумака", "Рекрутка", "Проклятство матері" (в останній з названих активно заявлені ознаки романтичного міфологізму). Помітний контраст до класицистичних творів, яких чимало у поета, становлять кілька ліричних віршів: "Верховино, світку ти наш..." (став народною піснею), "Осінь", по-"шашкевичівськи" зворушлива "Туга". Кращі риси творчості М. Устияновича виявлені в його ліричній поемі "Путь на полонину", де випробувано розмаїті ритми, зібрано моралістичні й громадсько-культурні роздуми, тонкі пейзажні описи ("...Но бач, який мрак сідає, Снуються тумани, Гори, бори пристроює В дивнії обмани... А все ніби істинниця, Молохом создана. А все мара пустолиця, Все — лише обмана...").

Леонід Глібов.
Фото. 1890—1891 рр.

Фрагменти цієї поеми друкувалися у 1850 та 1859 рр. У Львові 1860 р. було видано збірку "Поезії" Устияновича.

Творчість ще одного автора, Антона Могильницького (1811—1873), що, як і Устиянович, дебютував в альманасі "Вінок русинам на обжинки", — це своєрідний зразок "вченої", інтелектуальної поезії, яка переконує наявними в тексті доказами та багата на міфологічні й історико-культурні реалії. Одна з головних ідей його творчості — не шукати джерела натхнення у чужих, іноземних зразках, а знайти їх у живому почутті, зрощеному рідною землею, в уяві, що їй суголосна міфологія предків, у думці, спрямованій на навколишню дійсність ("... Нащо мудрості правди і вимови Брати з Пандектів, Гегля, Ціцерона, Сли звук родимий і розум здоровий Мудрість і правду візьмуть з свого лона?.." — "Ученим членам Руської Матиці"). Могильницький був одним з найрішучіших пропагандистів звернення до материнської мови, яку намагався збагатити "високими" темами. Важливу частину ним написаного складають поеми "Скит Манявський" (1852, створена на легендарному й історичному матеріалі) та "Русин-вояк" (1849, про звитягу одного галицького загону в час війни з наполеонівською Францією). В цілому високо оцінюючи цей твір, І. Франко водночас зазначав: "Напрочуд живе і мальовниче оповідання дещо псує занадто голосна і подекуди навіть фальшива нота австрійського вірнопідданства" (27, *167*).

Серед перших "будителів" Закарпаття уже з кінця 20-х рр. провідну роль починає відігравати Олександр Духнович (1803—1865). "Я русин был, есмь и буду, Родился русыном, Родной край свой не забуду, Остану его сыном", — писав поет у вірші "Вручаніє" (1851). За географічного віддалення від України та активних спроб мадяризації краю культурним діячам Закарпаття нелегко було визначитися з мовою літературної творчості. У спадщині Духновича є твори латинською, угорською, російською мовами; "програмні" його вірші ("Вручаніє", "Подкарпатскіє русини", "Послідняя моя піснь") написані "язичієм". Чималу — і художньо чи не найяскравішу — групу творів становлять вірші, мова яких має різний ступінь градації від "язичія" до "лаборского вираженія", тобто місцевої простонародної мови. Серед таких творів — елегія "Тоска на гробі милой", забарвлені гумором вірші "Піснь простонародна", "Жаба", "Надгробноє вепрю" та ін. Радощі здорового сільського життя опоетизовані у "Жизні русина", споглядально-філософічна позиція притаманна віршеві "Что бивало — єсть і нині". Можливо, найкращий з-поміж поетичних творів Духновича — натхненна, радісно-піднесена "Піснь земледільця весною", своєрідний гімн природі, що свідчить про далеко не повністю зреалізовані творчі можливості поета. Духнович відзначився на полі народної педагогіки "Книжицею читаль-

ною для начинающих" (1847), куди увів значну кількість своїх "простонародних" творів, був автором двох п'єс з життя тогочасного суспільства — "Добродітель превишаєт богатство" (1850) та "Головний тарабанщик" (1863), повісті "Милен і Любица" (1851).

Вагоме місце в українській поезії XIX ст. посідає творчий доробок *Леоніда Глібова* (1827—1893). Ще навчаючись у гімназії, він стає автором виданої 1847 р. російськомовної збірки "Стихотворения. 1845 и 1846", хай іще незрілої і наслідувальної, проте не без поодиноких спроб самостійного поетичного вислову. Під час навчання у Ніжинському юридичному ліцеї князя Безбородька Глібов виступає у "Черниговских губернских ведомостях" з кількома десятками байок, що склали основу виданої трохи пізніше його книги ("Байки", 1863). Працюючи вчителем у чоловічій гімназії Чернігова, Глібов стає помітною постаттю культурного життя міста. У 1861—1863 рр. редагує й видає газету "Черниговский листок", для місцевої любительської театральної трупи пише одноактівку українською мовою "Сусіди" ("До мирового!"), російськомовну одноактівку "Веселые люди, или Кровь — не вода". Внаслідок адміністративного переслідування (за підозрою у зв'язках із членом нелегальної організації) Глібова було звільнено з посади, а його газету закрито. З 1867 р. й до кінця життя він працює завідувачем Чернігівської земської друкарні. У 1872 р. виходить нове, більше видання його "Байок" (повторене 1882 р.), в останні роки життя поет активно друкує нові байки та вірші на сторінках галицьких журналів "Зоря" і "Дзвінок" — в цьому ж виданні побачили світ загадки та інші твори для дитячого читання.

Змістово-тематичне підґрунтя поетичної творчості Глібова — у байках, загадках, ліричних віршах — складає емоційний досвід народу, його етичні й естетичні світоуявлення. Будучи творчо індивідуалізованою і своєрідною, поезія Глібова розкриває не стільки індивідуальне переживання, скільки свідомість колективну — як існуюче в народі розуміння справедливості, чесного життя, розважливої поведінки, так і сягаюче міфологічних архетипів бачення світу й природи. Байка — а їх у доробку поета нараховується 107 — далеко не завжди під пером Глібова виступає типовим зразком цього жанру. Поряд із функціями традиційними, "просвітницькими" — сатирично-критичною, що дозволяла читачам вбачати у цих творах певний суспільний протест ("Щука", "Вовк та Ягня", "Громада", "Кундель"), моралістичною ("Свиня", "Квіти", "Цуцик"), дидактично-настановлювальною ("Мандрівка", "Деревце", "Фіалка і Бур'ян") — байка Глібова здобуває й інші характеристики, продиктовані не тільки постановкою нових, порівняно з творчістю І. Крилова чи Є. Гребінки, естетичних завдань, але й зумовлені примітною своєрідністю творчої манери Глібова. У своїй байці, яку, очевидно, розглядає у контексті всіх інших тогочасних поетичних жанрів, Глібов культивує передусім нові, більш розроблені форми відображення предметності світу, ліризує виклад байки. Особлива прикмета байок Глібова — виявлення у їх сюжеті, навіть запозиченому, прихованих глибинних шарів міфологічного плану ("Старець", "Ягня" та ін.), взагалі вміщення її світу — а це стосується також і загадок та "творів для дітей" — у прафольклорну міфологічно-казкову ретроспективу. Ліричний струмінь, завжди сильний у цього поета, природно, дістав вияв і в іншій, небайковій частині його творчості. Один з провідних мотивів поезії Глібова — необоротність змін у світі,

В. Ковальов.
Степан Руданський.
Початок 70-х рр.

огляд величезних обширів прожитого часу. Задумливо-елегійною тональністю позначені його вірші "Вечір", "Зіронька", "Над Дніпром", "У степу". Цю групу доповнює "Журба" ("Стоїть гора високая..."), що віддавна стала народною піснею.

Ще незвичнішим явищем в українській поезії розглядуваного періоду була творчість ***Степана Руданського*** (1834—1873). Син бідного подільського священика, він по закінченні Кам'янець-Подільської духовної семінарії (де написав перші ліричні вірші та балади), всупереч волі батька, відмовився від духовної кар'єри й продовжив навчання у петербурзькій Медико-хірургічній академії — одному з найбільш прогресивних на той час навчальних закладів Росії. У Петербурзі створена переважна частина його поетичного доробку: гуморески ("приказки"), ліричні вірші, балади, поеми, переспіви та переклади з інших авторів. Однак щире бажання поета, що підготував кілька рукописних збірок, прислужитись рідному письменству наткнулось на понадміру обережну позицію земляків-літераторів. На шляху інших творів стала духовна цензура. За життя Руданського було видрукувано ледь більше десятка його поетичних творів (уперше — в петербурзькому журналі "Русский мир" — 1859, кілька творів потрапило в "Основу"). Вже 1861 р. поет практично припиняє свою оригінальну творчість. У Ялті, де він по закінченні академії працював лікарем, здійснено другу редакцію романтично-символічного драматичного етюду "Чумак" та ряд перекладів — уривка з першої пісні "Енеїди" Вергілія, поеми "Батрахоміомахія" (під заголовком "Омирова війна жаб з мишами") та "Іліади" (перший повний український переклад). "Іліада" починала друкуватися у львівській "Правді" ще за життя поета, у 1872 р., хоча до нього навряд чи дійшла ця звістка, а закінчено її друкування 1877 р. У 1880 р. в Києві заходами Олени Пчілки було видрукувано першу невелику збірку Руданського під заголовком "Співомовки", що стало початком широкого зацікавлення діячів української літератури творчістю поета.

В оригінальній жанровій термінології поета "співомовки" (від: мова Співи, тобто Музи) означають весь звід поетичних творів. Свої балади, архаїчні формою і загадкові змістом, називав він "небилицями", гуморески — найчисленнішу частину ним створеного — "приказками". Усі ліричні вірші пойменовано "піснями". Тугою за рідним краєм продиктований вірш "Повій, вітре, на Вкраїну...", який став піснею; нужденне життя самого поета, студента-медика, котрий залишився в столиці без жодної матеріальної підтримки внаслідок суперечки з батьком, зображене у вірші "Студент". Гнівним осудом соціальної несправедливості, здатним навести на згадку полум'яні антикріпосницькі твори Тараса Шевченка, пройнятий вірш

"Над колискою". Вибір моральних принципів поведінки юнака, який вступає у самостійне життя, став темою вірша "Наука". Думка про незнищенність матерії та її вічний круговорот почерпнута, ймовірно, із природодослідницьких трактатів середини XIX ст., художньо розгорнута Руданським у вірші "Моя смерть". Доба активного культурного пожвавлення озвалась у сповненому оптимізму алегоричному вірші "Гей, бики!". Написав Руданський і низку інших ліричних творів, а також поеми: "Цар Соловей" — алегоричний виклад історії слов'янських народів, де цар Соловей фігурує як міфічний їх "прабатько", та "Лірникові думи" — філософську поему на матеріалі усних і писемних апокрифів про сотворіння світу, боротьбу Бога з Сатанаїлом, драматичне життя Ноя, Давида й Соломона тощо. Перевіршування фрагментів з історичних джерел лежить в основі п'яти поем ("історичних співів") Степана Руданського на теми національного минулого — "Павло Полуботок", "Мазепа, гетьман український" та ін. Тематично прилягає до цих творів переклад поеми польського автора Ю.-У. Нємцевича "Костьо, князь Острозький". Дав Руданський переспів "Слова о полку Ігоревім" (під назвою "Ігор Сіверський"), півтора десятка творів, озаголовлених "Старочеські співи з Краледворського рукопису і других".

Точно невідомий час, коли Руданський здійснив переклад фрагментів поеми "Демон" М. Лермонтова — твору, що, видається, відіграв важливу роль у визначенні світоглядно-естетичних основ українського поета або ж перебував у суголоссі з уже складеним його загалом похмурим, меланхолійним, почасти й "демонічним" поглядом на світ, що, не вступаючи у суперечність із позверхньою веселістю, відбилось у зводі його гуморесок.

У творах цього жанру, що йому Руданський надає довершеної класичної форми, культивованої в українській поезії й досі, представлена немовби мозаїчна панорама народного життя, зафіксовано велике розмаїття комічних ситуацій. "Герої" та учасники цих творів — представники різних соціальних станів, релігійних конфесій та націй, що населяли тогочасну Україну або мали відношення до її історії. Об'єктом висміювання є неприродність поведінки, непомірна претензійність того чи іншого персонажа, незграбність думки, непоміркованість, різні душевні й тілесні "слабини" ("По чому дурні?", "Добре торгувалось", "Перекусіть, пане!", "Шляхтич", "Свічка", "Баба в церкві", "Вареники", "Загадка" та ін.). Особливо часто поет висміює далеке від благочестя й аскетичної стриманості життя місцевого духовенства ("Піп на пущі", "Сповідь", "Стара печать", "Війна", "Мало не ригаю"), в подібних же ракурсах зображені й служителі католицької церкви ("Мша", "Набожний ксьондз", "Біскупство"), не без усмішки виведені й представники юдаїзму, зокрема їхня схоластична "мудрість" ("Два рабини", "Що рабин робить", "Рабин і запорожець"). У тематичне коло гумoресок Руданського потрапляють і відголоски історії, де в комічному світлі постають споконвічні кривдники України ("Запорожці у сенаті", "Кавирялов", "Польша" та ін). Гуморески написані легким, переважно "коломийковим" розміром, що дає можливість енергійного, лаконічного, дотепного викладу.

Окремими рисами гумористична поезія Руданського може бути зіставлена з творчістю чеського сатирика й гумориста К. Гавлічка-Боровського. У ряді випадків значна частина гуморесок, становлячи собою віршову обробку "мандрівних" сюжетів, зафіксованих у дав-

ніх "письмовниках", у фольклорних збірниках тощо, ще будучи в рукописах і списках, пішла "у народ", стала відомою в усній передачі. В міру окреслення літературної спадщини Руданського історико-літературна думка все більше схилялася до визнання новаторства поета, зокрема у гумористичних жанрах.

Приблизно починаючи з рубежа 50—60-х рр., беручи загалом, але при цьому й маючи на увазі цілу низку винятків, в українській поезії відбуваються очевидні проблемно-тематичні, образно-стильові, версифікаційні зміни порівняно з попереднім десятиліттям.

Так, у поезії 60-х рр. і пізніше в цілому знижується напруга романтичного ставлення до світу. Рішуче зменшується кількість творів, які можна було б віднести до романтичного напряму, хоча й тут не обходиться без промовистих винятків. Це, зокрема, поетична творчість Ю. Федьковича, що була одним із найяскравіших явищ українського романтизму, звичайно, уже пізнішої пори. З'являється все більший інтерес до сучасності (що, звичайно ж, не відвертає від історичної теми), до багатогранної предметності зовнішнього світу, а в світі внутрішньому — до свідомого життя людини, усе більше фіксованої у громадсько-суспільному вимірі.

У 60—70-х рр. поетичне слово, що лунає в обох українських регіонах, збагачується новими явищами, до його творення долучаються нові імена. Поетичні твори широко друкуються у збірниках та альманахах, що з'являються в цей час. Більш звичним, аніж у попередню добу, фактом стає видання індивідуальних поетичних книжок. Багатством жанрів, мотивів, ліричних настроїв вирізняється видана цього часу збірка "Поезії Іосифа Федьковича" (Львів, 1862); творчою самобутністю, значення якої розкрилося тільки пізніше, прикметна й друга Федьковичева збірка — "Поезії" (Коломия, 1867—1868). Крім збірок, тут уже згадуваних (М. Устияновича, П. Куліша, Л. Глібова, П. Костецького, П. Чубинського, К. Соколовської), з-поміж видань 60—70-х рр. заслуговують згадки також книги В. Шашкевича ("Зільник", 1862), К. Устияновича, сина Миколи (віршово-драматичні "Письма" в трьох частинах, 1875—1877). Певне історико-літературне значення мало також видання збірок П. Гулака-Артемовського ("Кобзар", 1877) та М. Костомарова ("Збірник творів Ієремії Галки", 1875). Найвагомішою ж подією української поезії цієї доби стали видання, у яких, нарешті, з достатньою повнотою була представлена поетична творчість Т. Шевченка: "Кобзар" (СПб., 1867), "Поезії" у двох томах (Львів, 1867), "Кобзар" у двох томах (Прага, 1876). Чимала частина творів із числа вміщених тут практично вперше доходила до культурного читача. Творчість Шевченка мала в ці роки значення живого, реального чинника літературного процесу, стала фактом, що потребував нового осмислення й естетичного освоєння.

Певний час в українському літературознавстві побутувала думка про "епігонський" (наслідувальний) щодо Шевченка характер творчості ряду поетів 50—70-х рр. Думка ця не має достатньої аргументованості. Ті риси традиційної поетики, які позначають твори поодиноких непершорядних поетів зазначеного часу, часто пов'язані не стільки з "Кобзарем" Шевченка, скільки із явищами поезії ще дошевченківської (як, приміром, поезія В. Забіли) та українського фольклору. Цей "середній рівень" віршування існував досить довго і змінювався повільно. Безперечно, на багатьох авторів, які бралися за перо, мала безпосередній вплив і творчість Шев-

ченка, де яскраво виражені не лише оригінальні художні ідеї великого поета, а й мотиви, взяті з арсеналу масової художньої свідомості. Останні, доступніші для наслідування, справді відбивались у деяких літературних явищах (наприклад збірка М. Юркевича), проте їх кількість не дає підстав для якогось концептуального впровадження поняття "епігонства" щодо літературного розвитку цієї доби. Найсуттєвіші характеристики Шевченкової поезії (зокрема, у ліриці періоду заслання) поставали настільки унікальними, що в силу різних причин протягом кількох десятиріч було складно навіть установити духовно-психологічний перегук з цією частиною його творчості. Певна річ, за таких обставин не йшлося про якесь її творче чи нетворче дублювання. У період 60—70-х рр. поезія Шевченка була присутня передусім не як об'єкт наслідування або ж зразок письма, вплив якого треба "долати", а як загальний духовний орієнтир, чи не вперше відкритий для багатьох літераторів, що додає впевненості у великих можливостях українського поетичного слова.

Юрій Федькович (1834—1888) — одна з найпомітніших творчих індивідуальностей того часу. Родом він з Буковини, із сім'ї небагатого спольщеного шляхтича, католика віросповіданням. При народженні одержав ім'я Осип-Домінік Гординський де Федькович, ім'я Юрій прибрав уже в зрілому віці, по виході з армії прийнявши православ'я. Федькович був учасником австро-італо-французької війни 1859 р., але безпосередньої участі в бойових операціях не брав. Побут простого "жовніра" (солдата), якого обтяжує служба у цісарському війську, його тугу за рідним домом, картини, як лягають "хлопи руські Під канони (гармати. — *Авт.*), під французькі", поет змалював у цілій низці віршів та поем. Перші твори Федьковича (ба-

Юрій Федькович.
Гравюра за фотографією.
Початок 60-х рр.

лада, оповідання) були написані німецькою мовою. Німецькомовну творчість не припиняв він до кінця життя, видавши дві збірки поезій (1865, 1882), що містять мотиви, спільні з його українською поезією. Німецькою мовою написано один з варіантів трагедії "Довбуш". Зустріч у Чернівцях із групою молодої "руської" інтелігенції рішуче повернула його увагу до українського письменства, культури, фольклору. 1861 р. у брошурі та газеті "Слово" видрукувано його перші українські вірші, наступного року вийшла Федьковичева збірка "Поезії", що була захоплено зустрінута галицько-буковинською культурною громадою. Збірці притаманне ритмічне розмаїття, переважно легкість вислову, зумовлена орієнтацією на народну пісню, на доробок поетів, близьких до напряму "Руської трійці". Це пов'язано із задушевністю переживань, граничною відкритістю внутрішнього світу героя, що довірливо розрахована на співучасть читача. В їх основі — незатишне життя цісарського "стрільця", смерть товариша, настійні марення рідним краєм,

сумні та тривожні роздуми про тих, кого залишив ("Мій образ", "Ой нічко то тиха", "Марш на Італію", "У Вероні", "Трупарня", "Святий вечер" та ін.). Умовний, утопічний вихід із такого стану, хоча в сюжетах творів відбивались і поодинокі реальні випадки, — самогубство "жовніра" ("Рекрут"), його втеча з війська ("Дезертир" — трохи пізніше Федькович пише поему з таким заголовком). Відповідно в сліпуче-барвистих шатах постає у тужній уяві героя його Підгір'я, над яке "на світі вже ніт", вільне побратимство та визначені традиційним ритуалом взаємини з "любкою" ("Сонні мари", "Ой вийду я з хати", "Вечір на Підгір'ю"). На цій тематичній лінії перебувають також образи місцевих народних героїв-опришків — Довбуша та Юрія Гінди (однойменні балади), поєднані як із мотивом боротьби за справедливість, так і з мотивом сильної любовної пристрасті. У збірці простежується певний, з рисами авторської міфології, сюжет, заснований на думці, ніби саме спогади про Підгір'я змушують "співака", зодягненого у військовий мундир, взятися за ліру. У подальшій творчості Федьковича основні тематичні кола його поезії істотно збагачуються.

Тип ліризму Федьковича, так само рідкісний, де в чому виявляється близьким до Шевченкового. Разом з тим існують відмінності у головних рисах героїв творчості обох поетів. Герой Федьковича — натура складу переважно лагідного, покірного долі. Попри констатацію наявності конфліктів, навіть і вислів незгоди з устроєм "Божого" світу (у вірші "Пречиста діво, радуйся, Маріє!"), герой цих творів не знає такого спопеляючого гніву та пристрасті в оцінці світоустрою, як Шевченків. "...Вставайте, Кайдани порвіте І вражою злою кров'ю Волю окропіте", — закликав герой Шевченкової лірики. Тим часом у найбільш соціально й політично гострій поемі Федьковича "Новобранчик" (1862) почуття оповідача розділене між оплакуванням нещасливого "руського талану" ("...Заплачмо, панове, най трісне кайдан!") і відчайдушною вірою, що таки вдасться збудити Довбуша, котрий спить у Чорногорі, і тоді — не за "німецькі" інтереси, — "за руський край загинемо, За руськую волю". Розходження між Шевченком і Федьковичем демонструє і їхнє ставлення до пісенного фольклору. Із багатошарової та багатогранної фольклорної спадщини Федькович запозичує насамперед захоплюючу казкову метафоричність сприйняття, тоді як увагу Шевченка привертає жорсткий, якомога більше наближений до реальної психології драматизм почуття персонажа, увергнутого у страждання.

У поемі "Новобранчик" усе ж містилося досить гострих випадів проти пануючих "німчиків" та католицької церкви, щоб вона не була видрукувана повністю. Уже по смерті автора діждалась публікації також поема "Лук'ян Кобилиця", яку він, як засвідчують рукописи, очевидно, пропонував тогочасним редакторам та в якій спробував на матеріалі, близькому до реально-історичного, показати пов'язаний з діяльністю депутата австрійського парламенту, а далі ватажка селянського повстання епізод політичної боротьби за права Буковини, що від певного часу були занедбані віденською владою. Ідеї соціально- й національно-політичні, а певною мірою й філософські Федькович представив у поемі "Дезертир" (1867), де у взаємовиключному протистоянні зображено світ звичайної людини — молодого буковинського селянина з його елементарними житейськими сімейними радостями і мілітаристську експлуататорську державу, котра потребує ще одного рекрута і вояка. Дезертира вертають у

військо і закатовують, його сім'я гине з нужди.

Федькович, починаючи з балад та невеликої поеми "Воля не бранка..." із першої його збірки, розробляє в поезії мотив непереборної, фатальної любовної пристрасті. Тут найяскравіше представлені уявлення поета про некерованість світу, незалежність його від волі, а тим більше — від раціонального розрахунку людини. Свою оригінальну концепцію "серця", яке "орудує усев нашев долев", є "першим" і "старшим паном чоловіка", Федькович найповніше виклав у поемі "Циганка". Неймовірно складні колізії породжує велелюбність героя у трагедії "Довбуш". Вагомою частиною доробку поета є група виразних сюжетних віршів із витрактуванням різних варіацій любовних взаємин, зокрема таких, де трагічні пригоди зумовлені дивними психологічними рисами, свавіллям душі ("На зеленій млаковині", "Присягався", "Сонце", "Богачева" та ін.).

Федькович у своїй творчості ствердив, а в ряді напрямів і розвинув струмінь "чистої" ліричної поезії, зачинателем якого в західноукраїнському письменстві був М. Шашкевич, знайшов стильові підходи, засоби, жанрові модифікації для вислову тонкого ліричного почуття, де домінує емоційно рухома думка суб'єкта, певна річ, оперта на реалії дійсності, але не пов'язана жорстко із повістуванням чи докладним зображенням ("Молитва", цикл "Думки", цикл "З окрушків", "Дарма", "Зіронько моя" та ін.). Цими творами, як правило, невеликими обсягом, дано немовби "миттєвий знімок" душі героя, розгорнуто важливий аспект його романтичних настроїв, переважно відчуття відрізненості від оточення ("Як то в світі докоротать Немилого віку?.. Боже правий, Боже добрий, Великий наш світе! Коли-сь дав ми иншу душу І инші дав груди, Чому не дав иншу землю, Не дав другі люде?.." — "З окрушків, IV") [1].

Поезії Федькович не покидав упродовж усього життя. В 1867—1868 рр. у трьох випусках була видана друга його збірка "Поезії", куди увійшли поеми "Циганка", "Дезертир", "Мертвець" (близька сюжетом до балади "Людмила" В. Жуковського), невелика, але пронизана почуттям лірична поема "На могилі званого мого брата Михайла Дучака у Заставні" та інші твори. З 1877 р. починає друкуватися у періодиці цикл Федьковича "Дикі думи. Думав Гуцул-невір", що був спробою поета своєрідно узагальнити й систематизувати основні теми та ідеї своєї творчості. В циклі з іще більшою виразністю проявилася свідома настанова автора до міфотворення: як реанімування сфери язичницьких вірувань, так і спроби перенесення на буковинський грунт і приживлення деяких міфологічних образів, відомих із західноєвропейської літератури (приміром, "Сокільська княгиня" Федьковича як парафраз німецької Лорелеї).

Невдовзі після поетичних дебютів Федькович виступив і як прозаїк у повістках "Люба — згуба", "Серце не навчити", "Штефан Славич", "Таліянка", "Сафат Зінич", "Три як рідні брати" та ін., оспівавши красу простонародних гуцульських звичаїв і втіливши переважно теми кохання, котре веде до трагічного кінця, та побратимства простих вояків у армійському побуті.

З 1867 р. Федькович основні творчі зусилля спрямовує на драматургію, дає численні редакції своїх трагедій "Довбуш" і "Хмельницький", пише ряд інших драматичних творів, здійснює переклади (див. розділ про драматургію).

---

[1] *Федькович Ю.* Твори: У 2 т. — Київ, 1984. — Т. 1. — С. 176.

На Буковині жив і працював Сидір Воробкевич (1836—1903), письменник, композитор, громадський діяч. З його іменем, так само, як і з іменем Федьковича, пов'язана справа культурного й літературного відродження у цьому краї. Професор музики Чернівецького університету з 1875 по 1901 р., С. Воробкевич виховав плеяду талановитих музикантів (П. Бажанський, Є. Мандичевський, Ч. Порумбеску), виступив автором багатьох музичних творів (хори, дуети, квартети) на вірші М. Шашкевича, Т. Шевченка, Ю. Федьковича, І. Франка, румунських поетів В. Александрі, М. Емінеску, поклав на музику понад двісті власних поетичних текстів, давав музичний супровід своїм драматичним творам. У поезії С. Воробкевич культивує переважно жанри романсу ("Де з журавлем криниця...", "Дівчино чорноброва", "Його я не любила"), елегії ("Молодосте-відрадосте", "Журавлики, ключолети", "Дзвіночок долом чути", "Як лист на деревині" та ін.), лірику поета відзначає наспівність, мелодійність, задушевність. Він оспівав чудову природу й людей рідного краю ("Над Черемошем", "Вечір над Прутом", "Вечірня пісня", "Марійка із Розтік"), висловив захоплену любов до своєї батьківщини ("То наші любі, високі Карпати", "То моя Буковина"), пошану до духовних надбань народу ("Рідна мова", "Руська піснь"). У поемі "Гостинець з Боснії", віршах "На марші", "Як пігнали новобранців", навіяних подіями австро-угорської окупації Боснії та Герцеговини 1878 р., С. Воробкевич зобразив лиха й страждання, яких зазнає народ, в тому числі й цивільне населення, від рекрутських наборів та участі у воєнних кампаніях. У поемах він звертався і до історичної ("Нечай", "Мурашка", "Похід на море" та ін.) та міфологізовано-історичної ("Нерон", "Клеопатра") тематики. В 1901 р. у Львові було видано впорядковану І. Франком та з його ж передмовою збірку віршів С. Воробкевича "Над Прутом". Відомий він і як прозаїк.

До числа тих, хто відігравав найбільш активну роль у пробудженні національно-культурної свідомості на західноукраїнських землях у 50—60-х pp., належав Ксенофонт Климкович (1835—1881), автор ряду публіцистичних творів (як-от "Становище Русі супротив Польщи і Московщини"), що друкувалися у народовській періодиці, та віршів гострого національно-політичного спрямування, почавши з перших ("Галичанка", "До вітчини"), які знайшли місце на сторінках "Зорі Галицької" 1855 р. Із цих творів постає, зокрема, образ Тараса Шевченка як борця за національне визволення — образ, що кличе до рішучої дії. Описуючи сучасний стан України, розділеної між двома імперіями, поет з приводу Шевченкового ювілею зазначає: "...Боронять свічку засвітити Нам за того, хто ними вбитий За те, що він будив свій люд!.. Пождіть! — прийде ще Божий суд І час великої молитви: Колись від Татер по Кавказ Та від Єсмані до Дунаю Такий відправим парастас, Що внуки й правнуки згадають... Хіба ж на світі мало нас? Хіба ж і дух козачий згинув? Хіба ж дарма співав Тарас?.. Ні! — ще не вмерла Україна!.." ("Тарасові на вічную пам'ять" — 1866). Поет показав глибоке розуміння етнічної та духовно-культурної єдності українських земель, того, що "рідні собі, як брат-сестра, Галич-Україна" і їх "не розлучать гори, море, А не то що Збручі, Не розлучать государства, Берла і корони..." ("Великі роковини" — вірш, написаний як відповідь на гасла, що лунали при відзначенні офіційними імперськими колами свята "тысячелетия России", 1862). Кс. Климкович виступав як

перекладач з багатьох мов, дав, зокрема, свій варіант — паралельно до знаного вже у спадщині М. Костомарова — "Єврейських мелодій" Байрона, переклав окремі твори М. Гоголя, а з української на німецьку — низку віршів Т. Шевченка.

Серед тих, хто з першими поетичними творами виступив на сторінках "Основи", на увагу заслуговує постать Василя Мови-Лиманського (1842—1891). За винятком часу навчання в Харківському університеті, В. Мова все життя прожив на Кубані. У спадщині поета залишилася рукописна збірка "Проліски", куди увійшли твори 1863—1888 рр., — частина з них друкувалась у періодиці, інша опублікована посмертно. У 1863 р. В. Мова створює поему "Троїсте кохання" (опублікована 1928 р.), роблячи спробу загалом романтичний сюжет про гайдамаку із нахилами "донжуана", котрий водночас заводить у любовні взаємини з трьома дівчатами, перевести у виклад реалістичний, наповнити побутовими деталями, розмовними зворотами. У доробку В. Мови ще дві поеми — "Ткачиха" (1866) — про сільську дівчину, доля котрої знівечена, як і в багатьох героїнь інших творів українського письменства XIX ст., та "На степи!" (1883) — про жорстоке розчарування, втрачені ілюзії переселенців, які у пошуках кращого життя вирушили на Кубань. Ці твори належать до загалом вдалих зразків "поетичного реалізму", попереджують у цьому плані роботу І. Франка (ряд творів із збірки "З вершин і низин"). Двоїстим є ставлення В. Мови до козацького минулого ("На прощання з Україною", "Козачий кістяк"): "З козацької слави Нам мало утіх, А воля козацька Була не для всіх...", — розмірковує герой одного з цих віршів, радячи хліборобові виховувати сина у потузі "молодого ума", в інтересі до "наук", із бажанням прислужитися своєму народові. В ряді творів В. Мови трапляються версифікаційні та лексичні експерименти (у "Думах засланця": "Мріється смерть і нічогості вічні віки", "Ні, вже пропав, і пропав без поверну я" та ін.), відмічені істориками літератури (Ю. Шерех). Зі спадщини В. Мови-Лиманського була видрукувана й чимала обсягом "драма для читання" "Старе гніздо й молоді птахи" (написана орієнтовно 1883 р.).

Певний новаторський крок у розвитку української поезії 60-х рр. і пізнішого періоду пов'язаний із творчістю Михайла Старицького (1840—1904), поета досить широкої громадянської теми. Старицький не був першим, хто почав розбудовувати в поезії образ нового героя-борця, але у його творчості цей образ підсилено психологічно правдивими рисами ("Чудова ніч", "На проводи другу. М. П. Драгоманову", "Не сумуй, моя зірко кохана...", "До І. Білика", "До молоді" та ін.). По суті, невідривно від цього образу широко представлена у ній і особистісна тема. З першими поетичними творами, оригінальними й перекладними — з О. Пушкіна, М. Лермонтова, І. Крилова, Г. Гейне та ін., — Старицький почав виступати з середини 60-х рр., зокрема у галицьких журналах "Нива" і "Правда". У 1881—1882 рр. в Києві виходить (у двох частинах) його збірка "З давнього зшитку", що також включала оригінальні твори й переклади. Старицький належав саме до шерегу тих поетів (його виповнюють І. Франко, В. Самійленко, П. Грабовський та ін.), для яких їхня перекладацька діяльність мала значення концептуальне, була школою власних художніх шукань. У творчості Старицького виразно простежується намагання відійти від поетики народнопісенної, перебазувати систему віршування на рей-

ки книжно-літературні. Ймовірно, як нарочитий авторський задум можна розглядати в поезії письменника випадки мовно-синтаксичного й лексичного ускладнення виразу, його гальмівного "важчання" ("...Вже ніч зліта крилом імлявим, Осяйна безліччю лампад... Ген місяць видом величавим З-поза тополь зирнув у сад..." — "Ждання", 1865; "...Проте хапливо йде сліпої ночі час, Вже йно шпилі кривавить меркло пломінь, Аж ось на вищому спалахнув і погас Відрадісний і жизнедайний промінь..." — "Як урочисто тут...", 1903). Визначна роль належить М. Старицькому в поступі української драматургії та театральної справи.

І на теренах Наддніпрянщини, і в Західній Україні кінець 50-х — початок 60-х рр. був періодом де в чому більшої, ніж раніше, політичної і ширше — духовної свободи. Суспільними явищами, що засвідчують це, було пожвавлення громадського життя в Росії, викликане результатами Кримської війни, підготовкою антикріпосницької реформи, перший сплеск філософського й ідейно-політичного "нігілізму". В східній Галичині — це роки прийняття та уточнення нової конституції Австрії (1860, 1864 рр.), яка, крім усього іншого, розширювала певні автономні права "русинів". У цей час вперше за півтора століття (від часу петровських гонінь) українська спільнота певною мірою консолідується, формується думка про спільність духовних інтересів досить широких українських культурних кіл, почуття "української справи", уявлення про громадське, культурне (а то й політичне) життя української інтелігенції. Ця незрима духовна субстанція мала, зокрема й у літературі, могутній вплив на авторське самоусвідомлення, на світоглядні та естетичні засади творчості, на саме ставлення до літературної роботи й уявлення про читача. У новій духовній атмосфері, коли художнє, культурне узаконення мови народу стало доконаним фактом, письменник бачить себе уже відповідачем почуттів і прагнень більшої чи меншої громади однодумців.

В ідейно-естетичному й художньому мисленні 60—70-х рр. як ключові структурні категорії починають утверджуватися поняття нації та народу. Поезія цих років не тільки багатобічно відображає піднесення національного самоусвідомлення, а й сама є однією з основних форм культурного мислення нації. В ній, у розвиток ідейно-художньої концепції Т. Шевченка, знаходить вираження заповітна ідея національної незалежності України, що було вершиною українського політичного радикалізму XIX ст. "Пора, пора неволю зруйнувать, Пора, пора нам тюрми зрити, Діла старії воскресити, Пора катів нам покарать!" — проголошував О. Кониський у фрагментах незакінченої поеми "Острожник" [2]. Саме в цей період було написано такі твори, як "Ще не вмерла Україна!" П. Чубинського, що стала національним гімном, вірші "Вже більше літ двісті, як козак в неволі", "Україно, мати наша" А. Свидницького, "Наша надія" О. Левицького та ін. Наснажені свободолюбним пафосом, вони утверджували Україну як одну з найбільших духовних цінностей, "святинь" (такий заголовок має й вірш П. Куліша тієї пори), звучали як рішучий поклик до виходу з багатовікової національної неволі.

Розбудовується і міф про саму Україну: вона починає виступати у своїй можливій могуті й величі. З майбутнім України пов'язується міфологічне видиво воскресіння національних героїв, розгорнуте, наприклад, у творчості О. Ко-

[2] Правда. — 1867. — Ч. 22. — С. 169.

ниського і Ю. Федьковича — розроблюваний у поезії та драматургії мотив про дух гуцульського "короля". Цими ж настроями сформовано також бачення Києва столицею "слов'янського миру" в окремих розробках слов'янофільської тематики ("Моя дума" Г. Воробкевича, "Київ" М. Устияновича).

Історична епоха, яка уможливила в українській поезії подібне розгортання образу України, в тому числі з супровідними міфологічними привнесеннями, сприяє створенню пов'язаного з цим образом героя своєї доби.

Саме тоді зі сторінок вперше опублікованих творів Т.Шевченка постає масштабний образ особистості, героя, який виходить далеко поза типові уявлення цієї епохи. Йдеться про твори поета, писані починаючи від російськомовної "Тризны", особливо ж про лірику періоду арешту й заслання, де розкрито могутнє, співвідносне насамперед з образом самого поета, почуття особистості, що переростає будь-які станові, релігійні, навіть національні межі.

Ті структурні напрями, які Т. Шевченко визначив у розробці цього образу, далеко не відразу були продовжені й розгорнуті в наступному розвитку української поезії. Принаймні аж до середини 90-х рр. поет, видається, не мав тут ні однодумців, ні послідовників, ні "епігонів". Із творчості Шевченка поезія того часу намагається запозичити передусім громадянську напругу почуття, його національну характеристику. Це немовби своєрідний плацдарм, на якому прагне закріпитися поетична свідомість 60—70-х рр.

Об'єднавши такі риси Шевченкового героя, як беззастережна відданість Україні, її національним інтересам, глибоке співчуття до соціально упосліджених, поезія 60—70-х рр. на передній план висуває іншого героя. Він певною мірою втрачає узагальнюючі виміри, внутрішню філософську й психологічну масштабність персонального ставлення до буття, до іншої людини, до Бога. Натомість герой значно більше розкривається у широкій зовнішній — у багатьох аспектах досить змістовній — конкретиці життя, зокрема і в громадській, суспільній діяльності, де герой Т. Шевченка через історичні умови був обмежений; дії його деталізуються в обставинах. Герой такого типу став виразником як нового етапу національного руху, так і нового періоду розвитку художнього мислення в українській літературі. За всього нашарування у його образові міфологічних рис, які потроху "прояснюються" у 80—90-х рр., він був найбільш адекватним художнім засобом розкриття авторської особистості, нерідко й авторської біографії.

Цей герой, як правило, виступає в широких зв'язках із найближчим оточенням, у колі спільників, яких об'єднує ідея духовного, а то й політичного відродження України, у полеміці з супротивниками, "ворогами" чи "нетямущими" або байдужими обивателями. Переважно це образ нового діяча-культурника в нових історичних умовах, коли стає реальністю його посильний вплив на долю нації і народу. Тут герой уже не просто самотній аматор "народності". Він усвідомлює відповідальність перед колективом, поставлений перед вибором реального вчинку, що визначає його подальший життєвий шлях. Окремі риси такого героя заявляли про себе вже у творах Т. Шевченка, М. Костомарова, Г. Андрузького, в поезії ряду західноукраїнських авторів. Тривала й широка розробка цього образу відбувається передусім у творчості О. Кониського ("Останнє слово", "Тюрма у господі...", "Пророк", "Каторжний", "Моя любов", "Заповідь", поема "Острожник"

та ін.). Ті чи інші мотиви, пов'язані з таким образом, розгорнуті в ліриці В. Кулика ("Україна до синів"), М. Вербицького ("Веснянка", "Невольник"), В. Мови-Лиманського ("Думи засланця").

Один із цих мотивів — страдницька доля національного діяча-культурника, що на своєму шляху зазнає утисків з боку гнобителів. Нове, оригінальне, іще досить рідкісне для української поезії трактування цього мотиву, з викладом у безпосередній формі "я", а далі й "ми", подає, зокрема, вірш Олександра Кониського "Я не боюсь тюрми і ката" (1866). Факт ув'язнення герой сприймає не як біду — непохитний пафос віри у правоту своєї справи долає позірну "ганьбу" його стану, перетворює її в знак високої честі.

Так звана громадянська лірика цього та пізнішого, аж до кінця століття, часу має густу барву міфологізму. Йдеться вже не про звичне для романтизму протиставлення минулої слави України і невтішного сучасного — комплекс міфологем значно ускладнюється, їх поетичне вираження загострюється. Зокрема, зображення боротьби за народні інтереси, за національну справу наближається іноді до розгортання різних варіацій міфу про праматір, служіння якій передбачає власне самопожертвування. Це, крім ряду віршів О. Кониського, також твори М. Вербицького ("Невольник"), В. Мови-Лиманського ("Заповіт засланця"), пізніше — І. Франка ("Нехай і так, що згину я...", "Каменярі", "Не бійтеся тюрми!"), В. Самійленка (диптих "Україні"), Б. Грінченка ("Тепер!", "Останній борець").

Розгортання центрального образу відбувається в міфологічних (євангельської чи язичницької схеми) мотивах "мертвої" або ж "воскресаючої" України, за зразком божества землеробських релігій ("Не пустуй, моя голубко..." В. Мови-Лиманського), України, розп'ятої на хресті ("Христос воскресе" В. Шашкевича). Близьким до попередніх за семантикою є й мотив несення хреста сином України, діячем-культурником, або ж його розпинання ("На Голгофі" В. Мови-Лиманського, "На зорях" К. Устияновича).

Увесь цей комплекс, за винятком кількох раніше культивованих мотивів, широко функціонує в українській поезії саме протягом останніх чотирьох десятиріч XIX ст., починаючи з 60-х рр. З одного боку, він відхиляє художню думку від справді реалістичного розкриття духовної ситуації, а з іншого, — відчутно сприяє утвердженню поняття України в культурній свідомості епохи, вписуючи її образ у знаковий контекст "вічних образів" та архетипів, поглиблюючи в цілому філософсько-етичну проблематику української ідеї. Ця образно-стильова лінія, витримавши в 80—90-х рр. очисний натиск певних деміфологізуючих тенденцій, дала початок так званому неоміфологізму ("Похорон", "Мойсей" І. Франка, окремі ліричні вірші та драматичні поеми Лесі Українки та ін.).

Новий збірний (умовно спільний для творчості багатьох поетів) герой, наділений рисами національно-культурного діяча і висунутий на авансцену поезією 60—70-х рр., вносить і свою особистісну проблематику. Вперше в українській поезії так широко порушено проблему обов'язку й свободи особистості — вона постає в багатогранній співвіднесеності з "прогресивною" ідеєю, товариським колом, колективом, народом, Україною, Богом. В умовах українського літературного розвитку вперше на реальний ґрунт (з елементами так до кінця і не вивітрених міфологічних уявлень) були поставлені взаємини героя й вужчого чи ширшого оточення, окреслено

образ певної людської спільноти, об'єднаної духовними інтересами, намічено перші підходи до проблеми маси і колективних форм поведінки.

У поезії 60—70-х рр. та кількох десятиліть пізніше у зв'язку з усвідомленням багатогранного поняття народу набуває власної інтерпретації проблематика раціоналістичного гуманізму в період початку масових рухів. Як ніколи досі, у поетичних творах наголошено на відповідальності людини перед суспільством, на моральних наслідках її вчинку для найближчого оточення. Так, питання обов'язку героя перед матір'ю і сестрою, героя перед дружиною з дітьми становить основу конфлікту поем "Новобранчик" і "Дезертир" Ю. Федьковича. Відповідальність у стосунках між закоханими стає художньою ідеєю таких, іще в тому чи іншому плані позначених романтичним світоуявленням, поем, як "Чари" М. Жука (Хруща), "Троїсте кохання" В. Мови-Лиманського, "Свекруха" Ю. Федьковича. Перед "руською родиною", "браттями", "товаришами" постають герої віршів "Моє бажання" та "Спомніть мене, брати мої" Г. Воробкевича, "Невольник" М. Вербицького. Різні форми колізій — вірності, обов'язку та продовження спільної справи тощо — відображено у віршах "Декому" Кс. Климовича, "Потайні ученики", "До молоді", "На прю!" М. Старицького, "Гук до товариства молодечого віку" В. Мови-Лиманського. Зворушливий образ друга, брата по духу, однодумця постає із цілого ряду творів, відмінних за своїм образно-стильовим ладом, за зображуваною постаттю, як це маємо у ліричній поемі "Туга на могилі званого мого брата Михайла Дучака у Заставні" Ю. Федьковича, в окремих віршах О. Кониського, В. Шашкевича, М. Старицького, П. Куліша та ін. У поезії цього часу стає звичайною велика кількість послань, "листів", присвят, звернутих до колег-літераторів, до митців, громадських діячів. Усе це свідчить про інтенсивність і внутрішню структурованість українського культурного життя.

Одна з найбільш психологічно гострих, можливо, найболючіша з тем, які висуває поезія цього часу, — взаємини "нового" героя з героїнею-жінкою, логічно вмотивоване бажання бачити її спільником у його поглядах на світ і ризикованій життєвій програмі. Сповнені вдячності, теплого й світлого почуття до жінки такі вірші, як "До моєї Катрусі" П. Чубинського, "До М.О.К." О. Кониського, де любов дорогої людини стає прихистком від злигоднів і прикрощів на полі громадської боротьби. Проте поезія цього часу показує стосунки героїв і як проблематичні. Уже О. Кониський говорить про відступництво колишньої спільниці, яка подалася шукати зовсім іншої, легшої, "квітчастої дороги" — "До небоги (А.А.Т.)". Гідним сатиричних барв вважає В. Мова-Лиманський образ українки, байдужої до національних змагань ("На балі"). Співчуття з боку жінки національним ідеалам героя як вирішальний чинник в інтимному виборі трактують вірші М. Вербицького ("Панночко-коханочко", "Ой квіточка під росою нагинається").

У сфері міжсуб'єктних взаємин для поезії 60—70-х рр. залишаються важливими й звичні, більш універсально-узагальнені типи, не пов'язані доконче з образом героя часу. Їх існування та розбудова переконують, що спроби нового поетичного бачення не обов'язково потребують зміни зовнішніх параметрів образу, а можуть полягати в новому внутрішньоавторському трактуванні теми. Помітним тут стає посилення індивідуалізації персонажа та його переживання (відбувається таке, природно, і в творах іншої тематики). Простежується

помітний відхід від народнопоетичних образних, меншою мірою — сюжетних схем, більш розкутим стає варіювання ситуацій, у яких опиняються герої.

Численна група творів, де розкрито драматичні ситуації, в яких опиняються носії пристрасті. Це — розлука, нескладання спільної долі або й смерть ("Цвіли дві рожі білі", "Марно вік мій упливає", "Черемош-лікар" С. Воробкевича, "Де вона?" П. Таволги-Мокрицького, "Загублені душі" В. Кулика; поеми "Волошин" Ю. Федьковича, "Розлучені" І. Білика, "Омелія" Є. Згарського); скорення обов'язкові, що суперечить почуттю ("Його я не любила, за него я пішла..." С. Воробкевича, "Буй-тур Всеволод" Б. Дідицького); позасвідоме підкорення смертельній звабі (переважно в баладах — "Русалка" В. Шашкевича, "Баркарола", "Керманич", "Сокільська княгиня" Ю. Федьковича, "Русалка Черемша" С. Воробкевича, "Керманич" І. Франка, "Лоскотарки" Я. Щоголева); легковажність, ревнощі, зрада, фатальне непорозуміння, свавільна непоступливість або й індивідуалістичне протистояння натур.

Досить відчутні риси образу нового героя та нового культурного мислення з'являються, природно, у ліриці абстрактно-понятійного характеру — в політично-публіцистичній та філософській темах. Надія на відродження Русі-України звучить у віршово-публіцистичному роздумі "Великі роковини" Кс. Климовича. Заклик повернутися обличчям до народу, дійти порозуміння з ним мирним шляхом містить послання "Панам" В. Стебельського, уїдливу полеміку з москвофілами — памфлет О. Левицького «Напасникам. Присвячено "Слову"...».

Антимілітаристський пафос Шевченкового "Кавказу", окремих Федьковичевих творів продовжено у віршах "Біля церкви" О. Кониського та "Редакторові" М. Старицького — гнівних відгуках на пропагандистське з боку церкви й офіціозної преси одурманювання народу в часи російсько-турецької війни 1877—1878 рр. Я. Щоголев спробував змалювати епізод цієї війни у вірші "По закону" — із властивими йому похмурою іронією та застосуванням прийому очуднення, використанням незвичних асоціацій.

Фальш формалізованого релігійного культу, що паразитує на імені Спасителя й темноті народу, стає предметом гострого публіцистичного осмислення у вірші М. Старицького "На страстях". Як і інші вірші в доробку поета ("Тяжко, важко по світу нудитись", "Україні", "І ґвалт, і крик..."), він позначений виразним суб'єктивно-особистісним забарвленням публіцистичного вираження.

Загалом невеликою кількістю творів представлена у 60—70-х рр. філософська поезія. Це передусім поема В. Стебельського "Молитва". У творі розгорнуто історію кількох послідовних "падінь" героя, спокушеного "злим духом", одне з них — служіння зовнішній красі світу. Закінчується твір апофеозом "прозрілого" героя, патетичним покаянним зверненням до Бога з надією на прощення та возвеличенням його безмежності й благості. Поемі "Молитва" притаманні нестандартна версифікація, різноманітність ритмів.

60—80-ті рр. української поезії позначені глибокими внутрішньолітературними колізіями в осмисленні минулого України. Це пов'язано з поглибленням самого образу України, намаганням поставити його в новий контекст етичних, естетичних, культурних, особистісних цінностей та орієнтирів.

Увиразнюються спроби відійти від винятковості козацької теми, знайти художньо-історичні узагальнення іншого плану. Орієнтирами тут стають образи

митців як далекого, так і недавнього минулого ("Окресни, Боян" Ю. Федьковича, "Бунт Митуси", "Котляревський" І. Франка), ватажків-організаторів, лідерів спільноти (тема Довбуша у багатьох творах Ю. Федьковича, його ж поема "Лук'ян Кобилиця"). У цьому напрямі здійснюється перегляд усталених романтичних уявлень про козацький період української історії. Крім П. Куліша, це відображено у творчості В. Мови-Лиманського ("Козачий кістяк"), І. Манжури ("Декому"). Саме художнє чуття вело значну частину митців до багатого матеріалу сучасності. В одному з віршів 1881 р. І. Франко, іронізуючи, передає ремствування тогочасної галицької критики на нових поетів, "Що історію преславную Руську геть завергли в кут, Що бувальщину прадавнюю В думах, драмах не поют". Сучасність виступала не тільки сама по собі необхідною, разом з усіма іншими, темою поезії, а й надавала, зокрема, нових рис образу України, збагачуючи його гострими колізіями суспільного й особистісного характеру.

Образ особистості, створюваний у поезії в 60—90-х рр., зокрема такий його частковий, але значущий різновид, як образ "нового героя", органічно поєднаний з проблемою народу. Уже в 60-х рр. в українській літературі окреслюється поняття народу як великої, соціально структурованої, національно загалом визначеної спільноти, носія унікальної етнічної пам'яті й культури.

Творчість поетів цього часу представила життя українського народу в широкому, багатоаспектному зображенні, у глибоких соціальних вимірах, в історичній ретроспекції (своєрідним підсумком тут могла б виступати написана трохи пізніше поема "Панські жарти" І. Франка), а ще більшою мірою в актуальності тогочасного його стану. Деяке романтичне забарвлення, мальовничий етнографізм значно вивітрюється в творах, характерними рисами яких стають епічна осяжність зображення, гострота конфліктів, соціальний аналіз (поеми "Ткачиха", "На степи" В. Мови-Лиманського, "Безбатченко" М. Жука, "Гуцульська доля", "Гостинець з Боснії" С. Воробкевича. Відтак життя народу постає в поезії цього часу як арена гостродраматичних зіткнень ідей, індивідуальних життєвих устремлінь, характерів, інколи елементарної боротьби за виживання, що точиться в середовищі найнижчих верств і соціальних прошарків.

Збірний образ народу в барвистій мозаїці типів по-своєму представляє група ліричних віршів портретного характеру із залученням стислого викладу передісторії чи післяісторії героя ("Проходан" Ю. Федьковича, "Захожий косар", "Нетяга" В. Кулика, "Каліка" О. Кониського, "Швачка" М. Старицького, "Безталанний", "Ткач", "Бурлаки", "Косарі" Я. Щоголева, згодом — "Бурлака", "Старий музика" І. Манжури та ін.). У цих портретах (нерідко "автопортретах", оскільки герой сам розповідає про себе) розгорнуто колоритні, сповнені подробиць та оригінальних деталей описи; змальовується зовнішність персонажа, постає уявлення про його заняття, соціальний стан, життєвий шлях, бачення дійсності. Такі твори з усією очевидністю відображали одну з головних тенденцій поезії цього часу — потяг до "правдоподібної" предметності, розкриття ліричного переживання в зримих реаліях зовнішнього світу.

Новими гранями цей проблемно-тематичний комплекс, як і інші, висунуті на передній план пошевченківською літературною добою, розкривається у наступні десятиріччя.

1.7. Драматургія від початку століття до 70-х років

Нову українську драму, національну за проблематикою та мовою, новочасну ознаками художності, започатковує ще один твір автора "Енеїди" — опера "Наталка Полтавка". З часу її постановки (1819) упродовж усього XIX ст. не припиняються активні намагання розширити український драматургічний арсенал, запропонувати театрові твори із якомога виразнішими характеристиками рідної мови, місцевості, історичного часу.

Станом на середину століття театральне життя в Україні не надто яскраве, проте відбувається певне поповнення набутку української драматургії, частина якого входить у театральний репертуар. Інша ж частина, хоча у її складі були й художньо вагомі твори, не стала з різних причин предметом зацікавлення з боку театру тих часів, проте у різних формах спрацьовувала на збагачення досвіду драматургічної творчості.

Все ж упродовж усього XIX ст. потреби театральної сцени залишаються найвагомішим стимулом розвитку драматургії; театр, у конкретному своєму статусі, орієнтований на той чи інший тип глядача, виступає й посередником у творчому спілкуванні глядача та драматурга.

З кінця 50-х рр. у театральному житті України, в інших сферах культури, зокрема в літературі, виникає нове явище, зумовлене новим етапом національно-культурного самоусвідомлення: з'являються перші аматорські театральні гуртки, що ставлять своїм завданням підготовку вистав, національних за змістом і мовою. Не випадково один із перших таких гуртків, а саме чернігівський, що його організували поет Л. Глібов, композитор і етнограф О. Маркович, знавці театральної справи І. Дорошенко та Д. Старицький, означувався на афішах як "товариство, кохаюче рідну мову". Прем'єрою гуртка стала опера "Наталка Полтавка", показана в лютому 1862 р.; в репертуарі гуртка були також "Москаль-чарівник" І. Котляревського й "Чари" К. Тополі. Аматорські театри виникають цього часу в Полтаві, Сумах, Ніжині, Білій Церкві, Житомирі, Слов'янську та інших містах. Один із визначних театральних діячів згадував про той період: "То там, то там збирався гурток аматорів рідного слова і давав кілька вистав: "Наталку Полтавку", "Сватання на Гончарівці", "Москаля-чарівника", "Кума-мірошника", "Покійника Опанаса" і т. ін. (йдеться про п'єси, авторами яких були І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Д. Дмитренко, А. Янковський. — *Авт.*). Мета цих вистав звичайно завжди була добродійна й приваблювала чимало слухачів" [1]. До названих "репертуарних" п'єс із драматичних творів попереднього періоду можна додати дві комедії Г. Квітки-Основ'яненка про Шельменка, його ж "Бойжінку", музичну комедію "Любка, или Сватанье в селе Рихмах" П. Котлярова, п'єси А. Ващенка-Захарченка.

Важливе значення для розвитку української театральної справи мала діяльність аматорського театру Київського університету, що діяв кілька років, починаючи з 1859, учасниками якого були молоді того часу Михайло Старицький, Микола Лисенко, Павло Чубинський, Олександр Русов та ін.

---

[1] *Садовський М.* Мої театральні згадки. — Харків; Київ, 1930. — С. 3.

З осені 1856 р. заявляє про себе виставами театральний гурток аматорів, що склався в повітовому містечку Бобринець.

В умовах інтенсивного театрального життя 60—70-х рр. актуальним було питання розширення національного драматургічного репертуару.

На початку 60-х рр. завдяки публікаціям в журналі "Основа" стає відомим ряд українських драматичних творів, написаних раніше: "Назар Стодоля" (1843) Т. Шевченка, "Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом" В. Гоголя-Яновського (водевіль, сюжетно подібний до "Москаля-чарівника" І. Котляревського, написаний приблизно того ж часу), "Чорноморський побит" (1836) Я. Кухаренка, "Гаркуша" О. Стороженка, "Загадка" М. Костомарова. Окремо були видані книга "Театр" (яку склали кілька драматичних творів, 1857) А. Ващенка-Захарченка, "Мотря Кочубеївна" (1861) М. Онука (С. Метлинського), "Кремуций Корд" (1862) М. Костомарова, "Доля" (1863) Стеценка (М. Нордеги), "Сватання невзначай" (1864) та "Ятрівка" (1864) О. Цисса, "Послідній кошовий запорозький" (1865) Д. Старицького, "За Німань іду" (1872) і "Не ходи, Грицю, на вечорниці" (1873) В. Александрова та ін.

Чимало з перерахованих тут творів потрапило на аматорську, а потім — і на професіональну сцену. Проте, безперечно, тривале сценічне життя судилося серед них лише одному — драмі Т. Шевченка "Назар Стодоля". Дія її має побутовий характер — відбувається навколо сватання й шлюбного вибору, віддалено нагадуючи сюжет "Наталки Полтавки". Проте перенесенням дії в історичне минуле (з певними ознаками другої половини XVII ст.), у середовище станово розшарованого, але вільного козацтва автор значно загострює притаманний їй соціальний конфлікт, поєднує в драматичних образах кількох персонажів (передусім головного героя, іменем якого й названа п'єса) мотиви особистої гідності й національного волелюбства. За свідченнями, "Назар Стодоля" був виставлений у 1875 р. в аматорському театрі Єлисаветграда за режисурою М. Кропивницького (він же й виконавець ролі Назара) з музичною картиною "Вечорниці" П. Ніщинського. І все ж "Назар Стодоля" не може йти в порівняння з вершинними поетичними творами Т. Шевченка: не раз звертаючись до драматургічного жанру, великий поет усе ж "не створив драми, достойної свого генія" [2]. З-поміж інших творів означеної групи привертає увагу "Доля" Стеценка. П'єса належить до ранніх спроб реалізму в українській драматургії, має сюжет, близький до розробленого пізніше І. Карпенком-Карим у "Безталанній".

У 1862 р. Семен Гулак-Артемовський, оперний співак імператорських театрів у Петербурзі, написав оперу "Запорожець за Дунаєм"; наступного року вона увійшла в репертуар петербурзького Маріїнського театру. С. Гулак-Артемовський був активним пропагандистом національної музики й слова — усього кращого та естетично значимого у звичаях і традиціях народу. В набутку композитора — дивертисмент "Українське весілля" (1851), водевіль "Ніч напередодні Іванового дня" (1852). Опера "Запорожець за Дунаєм" — це сповнене тонкого й дотепного гумору музично-театральне витрактування негострої побутової колізії (того рівня, який є, приміром, у "Бой-жінці" Г. Квітки-Основ'яненка), з колоритом місця та історичної минувшини. Цю оперу мож-

[2] *Білецький О. І.* Зібр. праць: У 5 т. — Київ, 1965. — Т. 2. — С. 271.

на вважати одним з основних для того часу естетичних підходів у розумінні теми народного життя, взагалі теми України у жанрі драми, де вирішення її крізь призму комізму аж ніяк не суперечить загальному захопленню українською культурою, більше того — зумовлене таким ставленням.

У 1875 р. в Києві окремим виданням вийшли два драматичних твори І. Нечуя-Левицького — "Маруся Богуславка" (оперета) та "На Кожум'яках" (комедія). Талановитий, на той час уже добре відомий прозаїк, шанувальник і знавець театру, Нечуй-Левицький, утім, пишучи ці п'єси, не вважав за необхідне заглиблюватися в усі деталі їх можливого сценічного втілення, враховувати конкретну специфіку діяльності українського аматорського театру. Тому на шляху до сцени згадані твори письменника доопрацьовував М. Старицький. Разом з композитором М. Лисенком він допомагав готувати оперету "Маруся Богуславка". Інша п'єса — комедія "На Кожум'яках" — була, за згодою автора, ґрунтовно перероблена М. Старицьким (1883) й, одержавши назву "За двома зайцями", ввійшла до репертуару багатьох творчих театральних груп.

Переробка творів інших авторів, у тому числі не тільки драматургічних, посилення їх сценічності притаманна в цілому творчій позиції М. Старицького — багатостороннього театрального діяча, досвідченого знавця тогочасної сцени. З переробок, якими він розпочав свою працю як драматург, слід відзначити опери "Різдвяна ніч" та "Сорочинський ярмарок" (1874) за повістями М. Гоголя, оперету "Чорноморці" (1875) за п'єсою Я. Кухаренка. Твори із запозиченими сюжетами поповнюють доробок драматурга й пізніше ("Ніч під Івана Купала", 1887, за п'єсою російської письменниці О. Шабельської, "Циганка Аза", "Юрко Довбиш", "Зимовий вечір"). У 70-х рр., тобто іще в "київський" період, М. Старицький першим серед авторів Наддніпрянської України звертається до творчості В. Шекспіра та перекладає окремі сцени з "Гамлета" — в артистичному виконанні київського гуртка вони були показані 1879 р. "Гамлет" у перекладі М. Старицького, повний текст трагедії "з прилогою музики М. Лисенка", вийшов друком у Києві 1882 р. Паралельно з перекладацькою діяльністю та пристосуванням до сцени творів інших авторів М. Старицький зростає як драматург в оригінальній творчості. На новий, вищий рівень художньої проблематики та драматургічної майстерності виходить М. Старицький у драмі "Не судилось" ("Панське болото"), закінченій 1880 р., надрукованій 1883.

Ранній вияв драматургічного таланту характеризує творчість М. Кропивницького. Уже в 1863 р. він практично закінчує драму на п'ять дій "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить" — її пізніша, після доопрацювань, назва "Дай серцеві волю, заведе у неволю". Уперше вона поставлена 1873 р. в Харківському театрі, де того часу М. Кропивницький виступав як актор. Ця п'єса має в основі один з добре опрацьованих в українській драмі (починаючи з "Наталки Полтавки") сюжетів — про втручання небажаного "третього" в любовні взаємини двох молодих людей, проте драматург помітно ускладнює сюжетну функцію і поведінку цього "третього" (у п'єсі — Микити, молодого й свавільного сільського багатія). Цей образ засвідчує увагу драматурга до незвичайних, імпульсивних постатей, схильність до емоційної напруги, що в ряді п'єс, особливо першої половини творчості, межує, на жаль, із

мелодраматизмом, виявляє і таку рису творчого почерку, як авторська імпровізація діалогів та уникнення надмірної логічної запрограмованості дії. Активно розпочинається також творчість Кропивницького-комедіографа, першими зразками якої є одноактні комедії "За сиротою і Бог з калитою" (1872), "Помирились" (1872), "По ревізії" (1882), оперета в трьох діях "Пошились у дурні" (1875). Першим втіленням національно-історичної проблематики у творчості М. Кропивницького стала драма "Невольник" (1872) — інсценізація поеми Т. Шевченка "Сліпий" (рання назва "Невольник").

У третій чверті XIX ст. певні ознаки розвитку виявляє драматургічна творчість і театральне життя на західноукраїнських землях. Це пов'язане з атмосферою духовного піднесення, що супроводжувала демократичні суспільні перетворення в Європі, зокрема й в Австрії, 1848 р. Протягом двох-трьох років одночасно в Коломиї, Львові та Перемишлі виникають аматорські театральні колективи, що беруться за постановки п'єс українською (руською) мовою.

У надбанні репертуару галицькими театрами, передусім театром коломийським, велика роль належить священикові Івану Озаркевичу (1795—1854), чи не першому галицькому драматургові нових часів, власне, авторові пристосованих до місцевих умов драматичних переробок — "Дівка на відданю, або На милованє нема силованя" (1848, з "Наталки Полтавки" І. Котляревського), "Жовнір-чарівник" (1848, з іншої п'єси того ж автора), "Сватанє, або Жених навіжений" (із "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки), "Весілє, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого" (з "Купала на Івана" С. Писаревського).

Зацікавлення галицьких театральних діячів викликала творчість німецького драматурга кінця XVIII — початку XIX ст. А. фон Коцебу (зокрема, "Загублена дитина", переробка В. Ковальського), деякі оперети з музикою Ж. Оффенбаха. По дві переробки мали того часу комедія Мольєра "George Dandin" (відповідно "Гриць Мазниця, або Муж зманений" І. Наумовича та "Гаврило Бамбула" П. Свенціцького), а також твір польського драматурга Ю. Коженьовського "Карпатські горці" (автори переробок К. Скоморовський і М. Устиянович), що з-поміж п'єс іноземних авторів найповніше відповідав зацікавленням культурного глядача тогочасної Галичини. Тривалий час залишалася невідомою (вперше опублікована 1899 р. І. Франком) сюжетно подібна до "Москаля-чарівника" І. Котляревського так звана "первописна опера" "Муж старий, жінка молода" С. Петрушевича, написана у 30-х рр. XIX ст. Відкидаючи можливість генетичного зв'язку між цими двома п'єсами, при цьому незмірно вище ставлячи твір Котляревського, Франко висловлює припущення про існування для них спільного іноземного джерела і його можливої німецької та польської переробок (31, *356*).

Першим цілком оригінальним твором галицької драматургії була комедія Рудольфа Моха "Справа в селі Клекотині" (1849) — ряд діалогізованих сценок, що відбуваються в корчмі, але водночас становлять "хроніку" дня усього села за пансько-кріпацьких часів. Високу оцінку п'єсі Р. Моха, відомого і як поет — автор збірки "Мотиль" (1842), дав І. Франко: "Немов у калейдоскопі, пересуваються тут перед нашими очима численні постаті сільських баб і мужиків, війта, присяжного, євреїв, вояків, — а все те схоплене дуже вірно і віддане з грубоватою не раз, але завсігди реалістич-

ною правдою. Додати до того ще треба, що стих того утвору ядрений, повний зворотів народних, і, як на ті часи — гладкий і вироблений..." (*26, 360*). Слабшими були наступні п'єси того ж автора — "Розпука орендарська" та "Терпен-спасен" (остання — розіграна в "особах" моралістична проповідь проти пияцтва). Спробою торкнутись гострих громадсько-культурних питань, а саме — податливості певного прошарку галицького суспільства тенденціям до зденаціоналізування, прикметна сатирична п'єса П. Леонтовича, що під назвою "Сценічний жарт" була поставлена 1850 р. гуртком львівської духовної семінарії. До цієї ж теми трохи пізніше, 1857 р., звертається інший автор — І. Наумович у комедії "Знімчений Юрко". Із драматичних творів, написаних того часу в Закарпатті, сценічну історію здобув лише один — п'єса відомого письменника-"будителя", культурного діяча Олександра Духновича "Добродітель превишаєт богатство" (1851), інша п'єса цього ж автора — "Головний тарабанщик", із гострішим соціально-побутовим конфліктом, сконденсованішою драматичною дією, не потрапила ні на закарпатську, ні на галицьку сцену.

Підсумком багатолітніх зусиль культурних діячів Галичини стало відкриття у 1864 р. професіонального театру "Руська бесіда" інсценізацією повісті "Маруся" Квітки-Основ'яненка. Він на довгі роки став центром драматургічно-театрального життя Західної України. Потреба збагачення його репертуару обумовила появу цілого ряду нових драматичних творів. Найпомітнішим серед них була оперета І. Гушалевича "Підгіряни" (музика М. Вербицького), яка пізніше, в сценічному адаптуванні М. Кропивницького, виставлялася також театральними трупами Наддніпрянської України. Численним виявився ряд творів на історичну тематику — "Роксолана" Г. Якимовича, "Бондарівна" Ф. Заревича, "Федько Острозький" (1866), а пізніше і "Гальшка Острозька" (1887) О. Огоновського, "Олег Святославович Овруцький" та "Ярополк І Святославич" (1876—1877) К. Устияновича тощо; у цій темі І. Франко свого часу відзначав лише "Настасю" В. Ільницького. З-поміж переробок та інсценізацій заслуговує на увагу п'єса П. Свенціцького "Катерина" (1866) за поемою Т. Шевченка.

З кінця 70-х рр. на західноукраїнській сцені активно йдуть мелодрами та оперети буковинця Сидора Воробкевича, котрий виступає і як драматург, і як композитор — автор музики до своїх творів. Це "Гнат Приблуда", "Убога Марта", "Пан мандатор", "Новий двірник", "Блудний син" та ін., сюжети яких узяті з тогочасного життя на Буковині, однак загалом позбавлені гостроти конфліктів, пропущені крізь призму моралізаторських, примирювальних світоглядних настанов автора, як, зрештою, і переважна більшість творів усіх інших драматургів, що потрапляла на сцену. Проте важливими у творчості Сидора Воробкевича були живі деталі навколишньої дійсності, спроби виведення реальних характерів. "Народні, оригінальні драматичні твори, а не пусті переводи, оффенбахіади і другі подібні оперетки суть важною школою для нашого народа", — писав С. Воробкевич [3]. Він же у 70—80-х рр. заявив себе як майстер мелодійної, багатої комічними ситуаціями оперети ("Каспер Румпельмайєр", "Золотий мопс", "Янош Іштенгази"). Менш переконливими художньо є трагедійні сюжети його творів, для яких він обирав історичні теми, наприклад, у п'єсах "Петро Конашевич

[3] Руслан. — 1909. — Ч. 15. — С. 1.

Сагайдачний" (1884), "Кочубей і Мазепа" (1891).

Напружене художнє експериментаторство у драмі притаманне відомому поетові й прозаїку Юрію Федьковичу. З середини 60-х рр. він зосереджується на драматургії. Одним з перших українських драматургів Ю. Федькович виявляє зацікавлення творчістю Шекспіра: біографи письменника зазначають, що, прибувши до Львова у 1872 р. на запрошення товариства "Просвіта", Федькович привіз уже викінчений переклад Шекспірового "Макбета". Того ж року він створює вільну переробку комедії Шекспіра "Taming of the shrew" — під заголовком "Як козам роги виправляють" (пізніше цю комедію перекладав П. Куліш, назвавши "Приборкана гоструха", у XX ст. — Іван Кочерга, давши назву "Приборкання норовливої"). Український драматург посилив грубуватість гумору цього Шекспірового твору; його переробку не сприйняли критики, серед яких були М. Драгоманов та трохи пізніше І. Франко. Інший, більш творчий і вимогливіший у мовностильовому плані характер має Федьковичів переклад "Гамлета", виявлений у творчій спадщині драматурга (точне датування його невідоме).

Перекладацька робота над "Макбетом" і "Гамлетом" мала вплив на становлення драматургічної манери самого Федьковича, що позначилося, зокрема, на його трагедії "Довбуш" (поетика великого англійського драматурга залишалася живим і дієвим чинником для літератури XIX ст., це засвідчують, зокрема, поеми "Гуго" та "Монах" Ю. Словацького, трагедія "Борис Годунов" О. Пушкіна; драматургія Ю. Федьковича — у цьому ж ряду). Слід зазначити, що першим в українській літературі зверненням до спадщини Шекспіра був переклад першої дії "Гамлета", зроблений П. Свенціцьким і видрукуваний у львівському народовському журналі "Нива" 1865 р., — якщо не брати до уваги перекладу М. Костомаровим уривка з названого Шекспірового твору, виконаного 1849 р. під заголовком "Верба (Пісня Дездемони)" і вперше опублікованого 1890 р.

Драматургічну діяльність, яку з певного часу вважав найголовнішою сферою своєї творчості, Федькович розпочав 1865 р. комедійною одноактівкою побутової тематики "Так вам треба!" (пізніша, розширена редакція — "Сватання на гостинці", 1884). Друга з оригінальних п'єс Ю. Федьковича — "Керманич, або Стрілений хрест" (дві редакції 1876 та 1882) — уже ознаменовує, поряд із розгортанням традиційних для письменника мотивів любовної пристрасті, звернення до давніших гуцульських переказів, міфів, легенд, а також і "поповнення" їх фонду власне авторськими Федьковичевими інтерпретаціями міфологічних та легендарних сюжетів немісцевого (здебільшого німецького та західнослов'янського) походження, наприклад, легенда про "короля Гуцула", котрий нібито колись володарював, а нині дрімає в скелі, у Сокільському верху, проте в урочний час вийде зі схованки й поведе свій народ проти чужоземних поневолювачів. Подібний легендарно-міфологічний та обрядово-етнографічний матеріал (не без спроб приписування містичного смислу знакам та знаменням) ще більшою мірою нагромаджено Федьковичем при роботі над драматичним твором про Довбуша.

Постать легендарного ватажка опришків Олекси Довбуша, особи історично достовірної, героя, який діяв у першій половині XVIII ст. у західноукраїнському Прикарпатті (неподалік рідних країв самого Федьковича), приваблювала письменника ще від початків

його творчості (балада "Довбуш", 1862). У драмі чи, точніше, за авторським визначенням, трагедії, над якою драматург продовжував з перервами працювати майже два десятиліття, цей, безперечно, знаменний для історії краю герой мусив постати в усій широті своїх діянь, яскравості та значимості. Перші дві дії першої редакції "Довбуша" були видрукувані в журналі "Правда" 1869 р. Змістом своїм вони мали, власне, тільки передісторію славетного опришка і більше стосувалися життя його батька й були покликані дати "розгадку" походження героя. Пізніші редакції драми лише успадкували ці мотиви у значно скороченому вигляді, проте, видається, з-поміж усього, що в темі Довбуша написав Федькович, вказані вище драматичні дії позначені найбільшою художньою розкутістю, вільним летом образного мислення. Друга (1876) і третя (опублікована посмертно) редакції справляють суперечливе враження про авторський задум та результати його художнього втілення. З одного боку, тут очевидною є орієнтація автора на вже застарілу для його часу преромантичну німецьку "трагедію фатуму" (з її побільшеною таємничістю, численними "кривавими" епізодами, мотивом загрози кровозмішання тощо) та на мелодраму. Головний персонаж, порівняно з тим, як він відомий з історії, заявлений у драмі дещо односторонньо: Довбуш малопереконливий як ватажок опришків, а тим більше — як "вождь" гуцульського народу. Головний акцент зроблено на особистому житті Довбуша, котрий виступає немов герой якоїсь варіації "донжуанівського" сюжету. З іншого ж боку, не можна не відзначити серед здобутків Федьковича у цій драмі, особливо в її третій редакції, поглиблення розгляду особистості в одному з аспектів досить важливого для української літератури того часу, а саме: дослідження (іншими, ніж пропонував реалізм, засобами) "людини пристрасті", художньої філософії особи, котрій притаманна стихійність, малокерованість, а то й некерованість почуття.

Визначна особистість — герой ще однієї, також віршованої трагедії "Хмельницький", написаної в останні роки життя (1887—1888). Тут драматург дотримується точності викладу доступних йому на той час історичних фактів, зокрема, з монографії М. Костомарова, з деяких польських джерел. Імовірно, слідування за текстами іншого, нехудожнього жанру зумовило певну недостачу власне драматичного начала у творі, наділило його рисами "історичної хроніки". Написана раніше від драми "Богдан Хмельницький" М. Старицького (на жаль, з рукописів уперше видобута лише 1938 р.), трагедія Федьковича засвідчила поворот уваги в українській драмі до визначальних, ключових подій і моментів національної історії. Для творчості самого Федьковича цей твір мав значення своєрідного підсумку в темі України, став ще одним наголошенням на ідеалах загальнонаціональних, які лежали в основі світоглядних переконань письменника з Буковини.

Серед драматургічних робіт Ю. Федьковича звертає на себе увагу й невелика, у двох діях, комедія "Запечатаний двірник". У Е. Раупаха, німецького драматурга першої половини XIX ст., до твору якого звернувся український автор, п'єса мала заголовок "Запечатаний бургомістр". Її відзначає веселий, розважальний сюжет: щоб побратися, молода пара обертає собі на користь комічну халепу, у яку в своїх залицяннях утрапив батько дівчини, він же — місцевий виборний начальник, котрий стоїть на перешкоді їхньому коханню. Федькович суттєво доопрацював запозичену сюжетну схему, перенісши дію в буко-

винське село, збагативши її колоритними етнографічними подробицями, ескізами цікавих тутешніх характерів і звичаїв. Комедія "Запечатаний двірник" свого часу не зацікавила діячів театру товариства "Руська бесіда", для яких була написана. Аж 1984 р. колектив Чернівецького облмуздрамтеатру довів сценічну придатність п'єси і відтоді вона — в його репертуарі.

Українська драматургія 60—70-х рр. XIX ст. — багатоманітне, різнорівневе, різноспрямоване явище, в цілому творчо плідний етап, що проліг між першими українськими п'єсами І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка і театром "корифеїв". Попри функцію культурно-утилітарну, за межі якої не виходила в своїй орієнтації значна частина творів, призначених для тогочасної сцени, а в окремих моментах і відверто розважальну, що потурала невиробленим смакам і була запрограмована на те, щоб якою завгодно ціною дати театру касовий збір, драматургія зазначеного періоду, особливо у кращих своїх зразках, виконувала важливі творчі завдання. Вони були пов'язані з поглибленням зображуваного національного характеру, з художньою фіксацією народного звичаю, народної словесної культури, народного світобачення, його як поверхневого прояву, так і міфологічно-архетипних підоснов.

Краща частина створеного драматургами 60—70-х рр. була з усвідомленням цього чи позасвідомо, підпорядковуючись лише імпульсові творення, залучена до подальшої стадії художнього експерименту із розкриттям національної духовності в різних видозмінах сюжетів і жанрів, через різні відтінки пафосу й емоціональності, в категоріях піднесеного й зниженого, трагічного й особливо комічного — при багатоманітті його форм.

Значною кількістю зразків представлена цього часу побутова, із сучасного народного життя, драма, що тяжіє в основному до схеми мелодрами. Ще більше з'являється творів комедійного змісту, здебільшого сценічно невеликого обсягу, з переважанням жанру водевілю. Започаткована творами М. Костомарова ("Сава Чалий", "Переяславська ніч") та "Назаром Стодолею" Т. Шевченка, починає розвиватися драматургія історичної тематики, що в окремих творах і сценах, не цураючись комедійних мотивів, тяжіє усе ж до "поважного" витрактування теми, аж до набуття жанрових ознак трагедії.

Літературознавство середини XX ст., найвищими цінностями в культурі минулого вважаючи реалізм і соціальну проблематику, загалом не вділяло особливої уваги українській драмі, яка передувала творам М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка. У цьому проявилась, імовірно, не тільки односторонність "реалізмоцентричного" погляду на літературу, а й небажання рахуватися зі складною і своєрідною природою драматичного жанру, котрий у силу своєї сценічної призначеності значно тісніше, ніж інші роди літературні (поезія і проза), пов'язаний як зі смаками широкої публіки, наявними в певний історичний час, так і, головне, з атмосферою колективного, публічного сприйняття художнього твору. Параметри, які задає п'єсі сцена, зумовлюються потребою втримати увагу різноманітної публіки, бути видовищною, цікавою, інтригуючою, одним словом "сценічною", брати на себе певні ритуали й обмеження, що до них зобов'язане слово, призначене в той чи інший час для прилюдного виголошення. Мірки "суворого реалізму", з якими донедавна, розглядаючи драматургію XIX ст., приступало літературознавство, були не

завжди відповідними їй як художньому явищу. В драмі періоду, про який ідеться, автор (як і режисер) не намагався дати, а глядач відповідно не шукав точного, тим більше буквального відбитку повсякденного життя, типових буденних проблем. Життя на сцені неодмінно мало поставати у художньо зміненому вигляді — іноді як казковий, анекдотично-чудернацький, екзотичний світ, в усякому разі інший, ніж рутинна повсякденність. Гіпербола, гротеск, значно частіша, ніж у реальному житті, гра випадку тощо уповні виявили себе в драматургії 60—70-х рр. Зрештою, досвід XIX і XX ст. довів, що ці категорії — у спрощених чи більш витончених формах — виступають умовою існування драми як жанру. Сцена захоплювала увагу глядача показом світу незвичайного, "зміщеного", не в усьому тотожного тому, в якому той живе. Водночас глядач волів у цьому "зміщеному" світі упізнавати риси навколишнього, бачити знайомі, хай навіть і грубо шаржовані типи. Чи не цим пояснюється тривала сценічна присутність таких видовищних, хоч і посередніх у багатьох інших відношеннях п'єс, як, приміром, "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка. Історії ж і пригоди, надто близькі до повсякденного життя, повинні були (як це далі показав досвід "корифеїв") компенсуватися особливою гостротою конфлікту, надзвичайною емоційною напругою, рідкісними, хоч і "правдивими" (такими, що трапляються в житті) характерами.

Факт безперечний, що на шляху від середини до кінця XIX ст. українська драма посилює свою соціальну гостроту. Відображення соціальної нерівності, констатація соціальної несправедливості в ряді творів, передусім у побутовій драмі, виступали потужною основою художнього конфлікту, джерелом глибоких переживань актора і глядача (як, наприклад, у драмі "Не судилось" М. Старицького, а з нею — і в цілому ряді вершинних творів драматургії "корифеїв"). Усьому цьому мусили передувати тривалі творчі авторські пошуки в сюжетах і характерології, десятиліття "виховання" глядача, загальний зріст культурної та громадської свідомості в суспільстві. Слід відзначити, що "важка" драма із соціальним конфліктом ніколи не вичерпувала репертуарів професіональних чи аматорських театрів другої половини XIX ст., а в диференційованій системі драматургії того часу поставала в сусідстві із значно "легшими" — розважальними, водевільними формами.

Від української драми третьої чверті XIX ст. було б безпідставним очікувати якоїсь політичної радикальності, рішучості — навіть у тій мірі, якою були наділені окремі прозові твори (наприклад, "Хмари" І. Нечуя-Левицького), а ще більше поезія. Попри відчутніше донесення соціальної суперечливості зображуваного життя, попри все настійніше голошення національних прагнень із уст героїв творів історичних, драма цього періоду (звичайно, йдеться про ту драму, яка задумувалася для сценічного втілення) не могла бути пропагандистською трибуною ні в політичних обставинах Російської імперії, ні в Галичині чи Буковині, що належали до австро-угорської держави. Втім, міра соціальної чи й національно-ідеологічної радикальності не повинна виступати визначальним критерієм художнього рівня драматичного твору, навіть і його проблематики. Українська драма зазначеного періоду, як і її театральне втілення на сцені, зуміла — що і є головним — відобразити багатоманіття народного побуту, сприяти поновленню історичної пам'яті, далі розбудувати, розширити численним колом

дійових осіб національний характер у його прикметних рисах і розмаїтті. Через період 60—70-х рр. пролягає шлях її художнього поступу, зумовлений також активним і багатогранним виявом у ній категорії комічного: вона еволюціонує від комедії положень та узагальнених типів до комедії характерів (пор. "Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия" Т.М., "Пан Сюсюрченко" Р. Андрієвича — і "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого), від сценічного представлення анекдоту — до комізму інтелектуального складу (в комедіях Івана Карпенка-Карого, окремих сценах творів Марка Кропивницького й Григорія Цеглинського, в драматичних "жартах" В. Самійленка).

1.8. Літературно-критична, історико-літературна й естетична думка у XIX ст.

Як уже зазначалося, літературна критика в Україні бере початок з осмислення феномену першого твору нової української літератури — "Енеїди" І. Котляревського. Тривалий час, фактично протягом перших чотирьох десятиріч після появи "Енеїди", форма такого осмислення не набирала вигляду якихось спеціальних статей чи розвідок, але здійснювалася в роботах більш загального літературно-естетичного плану, а то й мовознавчого, фольклористичного змісту. В них ішлося про словесність і усну, і нову писемну і як доказ творчих спроможностей "простонародної" української мови, її здатності до літературного буття наводився факт існування поеми "Енеїда". Літературознавчий аспект чіткіше виявлено у статті І. Кулжинського "Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии"(1825). Аж по смерті автора "Енеїди", починаючи з 1839 р., з видрукування в "Северной пчеле" нарису-некролога "Биография поэта Котляревского", що належав перу С. Стебліна-Камінського, з'являються статті й замітки, присвячені життю і творчій діяльності письменника.

Серед перших українських критиків слід назвати О. Бодянського. Він був професором Московського університету й заявив себе як фахівець у багатьох галузях вітчизняної історії, фольклору, етнографії, слов'янського мовознавства та ін. Свою літературну і наукову діяльність О. Бодянський розпочав 1834 р. рецензією на першу книгу "Малороссийских повестей" Г. Квітки-Основ'яненка, де принагідно торкнувся явищ усної та писемної словесності, що передували появі цих творів, а також виступив з рецензіями на видані тоді ж збірник українських прислів'їв і приказок В. Смирницького та на фольклористичний збірник Вацлава Залеського.

У 30—40-х рр. окремими друкованими виступами, в яких розглядаються тогочасні явища літературного процесу й заторкуються питання розвитку української словесності, набуток літературно-критичної думки збагачують Є. Гребінка (зокрема, рецензія на другу книгу "Малороссийских повестей" Г. Квітки-Основ'яненка), М. Максимович ("О стихотворениях червонорусских", 1841, та ін.), Ф. Євецький ("Малороссийская литература", 1842), Г. Квітка-Основ'яненко ("Ответ г. Тихорскому...", 1843), О. Афанасьєв-Чужбинський (рецензії на альманах "Ластівка" та на окремі книги українських письменників), І. Вагилевич

("Замітки о руській літературі", 1848), Я. Головацький ("Три вступительниє предподаванія о руській словесності", 1849; короткі нариси про М. Шашкевича, І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка; рецензія на "Ластівку") та ін.

Найбільш грунтовною, до певної міри підсумковою літературно-критичною працею із початкового періоду нової української літератури став "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке" М. Костомарова, видрукуваний у збірнику "Молодик на 1844 год" (1843). Автор стисло торкається передісторії відношень "малоросійської" мови та літературної творчості, існування цієї мови як елементу в складі книжної "руської" та її художнього буття в народній пісенності. Ідея "народності", право на яку, за М. Костомаровим, має культурний розвій нації української такою ж мірою, як і нації російської, і покликала до життя літературу "малоросійською" мовою. Дослідник із дистанції кількох десятиліть з'ясовує значення "Енеїди" Котляревського, дає кваліфіковану, оперту на критерії художнього смаку, оцінку творам, що з'явилися опісля. Звертає на себе увагу детальний, проникливий розбір жіночих типів у прозовій україномовній творчості Г. Квітки-Основ'яненка та підкреслення "необыкновенного дарования" автора "Кобзаря".

Багатим на літературно-критичні судження, на міркування щодо перспектив національної літератури є публічне, а також приватне листування літераторів, учених, культурних діячів тієї пори. Так, в "Ученых записках" Московського університету 1834 р. під заголовком "Взгляд на памятники украинской народной словесности" опубліковано лист І. Срезневського до І. Снєгірьова, його колеги, в якому вчений обгрунтовує потребу зберегти скарби української мови — як древні, так і найновіші, уже пов'язані з діяльністю перших представників нового етапу національного письменства. За звичаями й обставинами того часу між літераторами велося досить широке приватне листування, в якому нерідко порушувалися різноманітні громадсько-літературні питання і яке загальнознаним фактом літературного життя ставало, як правило, далеко пізніше. Важливе історико-літературне значення для характеристики тенденцій і настроїв часу мають, приміром, листи А. Метлинського до І. Срезневського, широке листування Г. Квітки-Основ'яненка, серед адресатів якого були Є. Гребінка, А. Краєвський, П. Плетньов та ін.

Дуже важливою складовою української літературно-критичної, ширше — естетичної думки середини XIX ст., її потужного арсеналу, дієвого і для наступних часів, є пов'язані з літературою та мистецтвом міркування Т. Шевченка, різноманітні вияви естетичного самоусвідомлення великого поета, висловлені в його "Щоденнику", в листуванні, у російськомовних повістях (передусім у "Художнику"), у спробах літературно-критичних заміток, в окремих поетичних творах. Їх значення — не тільки для національного літературного розвитку, в процесі якого, по суті, протягом усього XIX, та й початку XX ст. вони вводилися в літературний обіг і відбувалося їх освоєння, а насамперед для розуміння поетичної творчості самого Т. Шевченка, що стала найвизначнішим феноменом нової української літератури.

І художницький темперамент Шевченка, і здобута мистецька освіта у різний спосіб зумовлювали те, що однією з визначальних характеристик мистецтва поет бачив його тісний зв'язок із життям, повнокровність і багатогранність. У теорії і — різною мірою — у практичній

творчості у сферах поезії та малярства він тяжів, по суті, до "шекспірівського" типу, що передбачає багатство деталей, колоритну й рельєфну зовнішню предметність, потужну змістовність і проблемність у зображенні внутрішнього життя людини.

Уявлення великого поета про творчість, мистецтво, зокрема й поезію як мистецьке явище, були подекуди надзвичайно глибокими й проникливими, але в цілому — різнорівневими в системі його естетичних поглядів. Із захопленням Шевченко висловлюється про першорядні явища літератури й мистецтва, називаючи принагідно десятки імен визначних майстрів живопису й музики, сцени й слова, серед них — "божественный Бетховен" і "божественный Рафаэль", Шекспір і Бернс (у прийнятій Шевченком транскрипції: Борнц), Щепкін і Сковорода... "Жива Душа поетова святая, Жива в святих своїх речах, І ми, читая, оживаєм І чуєм Бога в небесах" (2, *221*), — пише засланий поет, одержавши в посилці від друга книги поезій М. Лермонтова. І водночас не вагається заносити у свій "Щоденник" 1857—1858 рр. далеко не блискучі з художньої точки зору зразки поезії, переважно політично-інвективної, — П. Лаврова, О. Хомякова, Д. Ленського, переписує власноруч ці гострі, але художньо одномірні тексти, везучи з собою із заслання твори незрівнянно вищого рівня, вершинні для європейської поезії XIX ст.

Із захопленням зустрів Тарас Шевченко збірку "Народних оповідань" Марка Вовчка; високу оцінку давав "Чорній раді" Панька Куліша та особливо — його ж народознавчому збірникові "Записки о Южной Руси". Нарис Г. Квітки-Основ'яненка "Головатый" (про кошового отамана Чорноморського козацького війська, що прагнув відродити славу вже зруйнованої Січі) став поштовхом до створення Шевченкового натхненного послання "До Основ'яненка". У вірші "На вічну пам'ять Котляревському" ємкими словами вшанував поет свого попередника, чиїм твором розпочався новий етап національної літератури: "Будеш, батьку, панувати, Поки живуть люди; Поки сонце з неба сяє, Тебе не забудуть!" (1, *91*).

Трохи пізніше, у творі дещо іншого жанру — у спробі передмови (не була закінчена) до планованого, але не здійсненого видання "Кобзаря" 1847 р. Шевченко дає стриманішу оцінку "Енеїді" Котляревського. Цілком виправданим був полемічний пафос, з яким автор передмови виступає як проти національного конформізму своїх освічених земляків, котрі справу розвитку письменства готові передоручити культурі сусіднього народу, так і проти некритичного прийняття "патріотами-хуторянами" будь-яких, у тому числі й низькопробних, наслідків письменницького звернення до українського слова.

Визначна роль у збагаченні української літературно-естетичної та літературно-критичної думки 50—60-х рр. XIX ст. належить Пантелеймонові Кулішу. Проблему історичного розвитку українського письменства він поставив ще на ранньому етапі діяльності, відразу після перших фольклористичних та літературних спроб, у листуванні із вченими, літераторами, громадськими діячами (О. Бодянським, П. Плетньовим, Г. Ґалаганом, М. Юзефовичем та ін.), у фрагментах фольклорно-етнографічної збірки "Записки о Южной Руси", сповненої розміркувань про відношення нової національної словесності до фольклору. Першими спеціальними виступами Куліша з означеної проблематики можна вважати видрукувані у 1857 р. епілог до роману "Чорна рада" ("Об отношении малороссийской словесности к

общерусской") та нарис "Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги "Народні оповідання Марка Вовчка". Серед наступних історико-літературних та літературно-критичних праць П. Куліша виділяються: розвідка "Гр. Квітка (Основ'яненко) і його повісті", видана окремою брошурою і приурочена до нового двотомного видання творів класика української прози, здійсненого 1858 р. самим Кулішем у власній друкарні; нарис "Н.В. Гоголь" (у книзі "Лицей князя Безбородко", 1859), статті, якими супроводжувалися публікації творів Є. Гребінки (передрук), Я. Щоголева, П. Кузьменка, Ганни Барвінок у виданому Кулішем альманасі "Хата" (1860), та передмова до цього альманаху ("Переднє слово до громади. Погляд на українську словесність").

З особливою активністю діяльність Куліша як критика й дослідника українського письменства розгорнулась на сторінках журналу "Основа" (1861—1862). У кількох числах журналу, починаючи з першого, Куліш друкує свій "Обзор украинской словесности", що включає розділи "Климентий [Зиновіїв]", "Котляревский", "Артемовский-Гулак" та "Гоголь как автор повестей из украинской жизни". Своїм вступним словом Куліш супроводжує публікацію в "Основі" таких творів, як оперета Я. Кухаренка "Чорноморський побит", комедія В. Гоголя (батька) "Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом", попередні начерки М. Гоголя до планованої драми з української історії тощо. Як концептуальні для українського літературного процесу того часу слід розглядати друковані в "Основі" статті П. Куліша "Характер и задача украинской критики" та "Простонародность в украинской словесности". Таку ж вагу мали і його журнальні виступи про значення поетичної діяльності Т.Шевченка для України — "Чого стоїть Шевченко яко поет народний" ("Листи з хутора", III), промови, пов'язані зі смертю й похоронами великого поета, зокрема так зване "Слово над гробом Шевченка", та ін. Творчість Шевченка Куліш невтомно пропагував іще в період до "Основи", навіть у перших своїх публічних літературно-критичних виступах він називає засланого поета "величайшим талантом южнорусской литературы", не згадуючи імені, оскільки це ім'я до кінця заслання було забороненим для преси.

Діяльність Куліша як літературного критика та історика літератури (оскільки сягала поза хронологічні межі поточного літературного процесу та характеризувалася прагненням з'ясувати його витоки) була для свого часу такою широкоосяжною і по-своєму послідовною, що пізніше І. Франко, аналізуючи ситуацію в українській літературознавчій думці другої половини 60-х рр., відніс на задній план усі дрібніші спроби інших авторів, Кулішевих попередників та сучасників, і зробив висновок: «Для історика української літератури існувало хіба те, що писав Куліш в "Основі"» (43, *365*). Згодом цю думку доповнив інший дослідник, майстер синтезуючого історико-літературного жанру, зазначивши, що Куліш "взагалі був першим українським критиком у справжньому розумінні цього слова... Він не тільки давав критичний перегляд літературного надбання України у своїх численних журнальних статтях та передмовах до творів українських письменників, але й пробував намітити вже й межі української критики, поставити перед нею певні завдання, підвести під неї теоретичні основи" [1].

---

[1] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — Київ, 1995. — С. 59.

Комплекс своїх літературно-дослідницьких праць, в основному періоду 1857—1862 pp., Куліш поповнює і пізніше. Проблеми українського літературного руху, активним учасником якого завжди був Куліш, позначилися й на змісті окремих художніх творів з полемічним забарвленням — поем "Грицько Сковорода" та "Куліш у пеклі", ряду віршів із збірки "Дзвін" (1883) — і залишались одним із найважливіших об'єктів обширного листування, яке продовжував письменник в останні десятиріччя свого життя.

Ще на початковому етапі своєї літературно-критичної діяльності із захопленням відзначає Куліш переконливі свідчення розвою української словесності на її новому етапі (єдино за яким він, власне, й визнавав право називатися національною словесністю). Усе це знаходить подальше розгортання в літературно-естетичній системі Куліша.

Однією з ключових у ній є категорія "народного духу". Це поняття, що активно функціонує у трактатах Й.-Г. Гердера та Й.-Г. Фіхте, далі — в працях із філософії, естетики, літературної критики епохи преромантизму та романтизму, дійшовши до українського мислителя, одержує в його творчості нову концептуальну розробку.

Кулішева програма розвою українського письменства, що включала, зокрема, вимогу "етнографічної та історичної правди", відіграла важливу роль у кінці 50—60-х pp. та задала інерцію руху українській літературі й надалі. Куліш усіляко підкреслював можливість і потребу самобутності українського письменства, запорукою якої виступає поняття "народний дух". Українське письменство, за висловом Куліша, "має базис дуже широкий і корінь саморідний", перед ним розкриваються перспективи цю самобутність утвердити й на власних національних основах визначати наступний розвиток ("наша-бо словесність тільки що молодії пагони пускає, і нема для неї взору на всьому письменному світі, її задача — випробувати свій смак на своїх рідних джерелах духовних"). Кулішів пафос пошуку "рідних джерел" для національного письменства був підхоплений в подальшому іншими критиками, передусім І. Нечуєм-Левицьким. Також Кулішева настанова бути вірним "етнографічній та історичній правді" прислужилася загальному наближенню змісту літератури до дійсності народного життя, до певного осягнення національного характеру в його справжніх, а не вигаданих, фантастичних вимірах. Можна припустити, що Кулішеву програму брали до уваги чи принаймні перебували у суголоссі з нею такі письменники, як Л. Глібов, Ганна Барвінок, О. Стороженко, ряд дописувачів "Основи", насамперед прозаїків. Хоча, як би широко при цьому не розуміти "етнографію" письменства, вкладаючи сюди передусім уявлення про засади етнічного співжиття, колективну психологію, усе ж ця програма виявилася завузькою, коли на порядок дня постала проблема багатобічного зображення індивідуального внутрішнього світу людини.

Глибший смисл має також ідейна еволюція Куліша: заперечуючи той міф України, який базувався на доблестях козацького минулого, Куліш немовби пропонує іншу міфологію — на грунті культурних цінностей. В одному з віршів "Дзвону" Куліш визначає головне у своєму культурницькому міфові: "Отечество ж собі грунтуймо в ріднім слові: Воно, одно воно від пагуби втече, Піддержить націю на предківській основі, — Хитатимуть її політики вотще...". При цьому наймогутнішою підвалиною цього "отечества" він бачив поетичне слово Шевченка, захоплення яким доніс

до останніх, написаних на схилі віку, праць, листів, художніх творів.

Починаючи з рубежа 50—60-х рр. рішуче зростає активність літературної критики довкола питань українського письменства. З видрукуванням Шевченкового "Кобзаря" 1860 р. та перекладу Шевченкових творів російськими поетами, з появою "Народних оповідань" Марка Вовчка і "Чорної ради" П. Куліша, з виходом "Основи", з іншими помітними літературними явищами, в тому числі й на теренах Галичини, українське письменство заявляє свою спроможність перебувати в одному ряду з іншими літературами слов'янства і світу, що їм притаманний послідовний, повноважний літературний процес. Феномен справді нової літератури привертає увагу літературних критиків, літературних істориків, нерідко поляризуючи їхні думки. Так, І. Кулжинський, колишній аматор усього "малоросійського", свого часу із замилуванням сприймав спроби писання цією мовою, оскільки вважав їх не більш як цікавим експериментом. Проте, коли актуальним стало питання цілком серйозних форм українського літературного розвитку, він пише полемічну брошуру "О зараждающейся так называемой малороссийской литературе" (К., 1863), де намагається довести неспромогу цього завдання.

Із негативними, скептичними судженнями щодо перспектив української літератури ведуть суперечку "Основа" й перші народовські видання. Виділяються, зокрема, виступи молодого на той час мовознавця П. Житецького ("Руский патриотизм", 1862), галицького публіциста й поета Кс. Климовича ("Гадки ученого о руській словесності", "Народ і словесність", 1862). В аргументацію щодо таких перспектив залучаються оцінки творчості Шевченка. Ґрунтовну рецензію на "Кобзар" вміщує в журналі "Русское слово" (1860) Д. Мордовець. Поезію і саму особу поета обстоюють від злісних шляхетських нападок Д. Танячкевич у статті "Слівце правди Dziennik-ові Literack-ому про нашого батька Тараса Шевченка" (1862), Кс. Климкович у статті "Ми і вони". Серед перших, хто виступив з докладним аналізом окремих Шевченкових творів, були галичани А. Вахнянин і Є. Згарський. Високу оцінку творчості Шевченка та спромог українського слова того періоду взагалі дають у своїх статтях російські літератори М. Михайлов, А. Григор'єв, М. Чернишевський.

Вірний своїм уподобанням, інтерес до питань розвитку українського письменства, як і інших явищ національної історії та культури, виявляє М. Максимович: видає два випуски альманаху "Украинец" (1859 та 1864), у 1858 р. виступає з рецензією на роман П. Куліша "Чорна рада". Як і в ранніх працях, учений на сторінках московських видань обґрунтовує "старобытность" української мови, її відмінність від мови російської та право на самостійний літературний розвиток. Чимало висловлювань залишив учений про творчість Шевченка, яку оцінював дуже високо. Відзначав він і "цветущую прозу" Марка Вовчка. Частина праць Максимовича, присвячених українській літературі XIX ст., серед них і так зване "Полемическое обозрение малороссийской словесности" (де він намагається пояснити гумористичну природу "Енеїди" Котляревського та у зв'язку з цим шлях постання нової української словесності через гумористичні жанри), у літературознавчий обіг увійшла пізніше, будучи опублікованою вже після смерті автора.

Участь в українському літературному процесі третьої чверті XIX ст. брав І. Рудченко, брат Панаса Мирного, що друкував художні твори переважно під

псевдонімом Іван Білик (1845—1905). Першими його виступами стали місцеві кореспонденції з Гадяча, надруковані "Основою". Згодом у "Правді" було вміщено декілька його віршів. Вагомими фольклористичними працями стали видані І. Рудченком фольклористичні збірки: у 1869—1870 рр. "Народные южнорусские сказки" (у двох випусках), у 1874 р. — "Чумацкие народные песни". В журналі "Правда" 1873 р. він виступає як літературний критик з "Переглядом літературних новин". Об'єктом розгляду стають тут збірки віршів кількох другорядних поетів. Прискіпливий аналіз їхніх книг був зумовлений обуренням критика, як йому здавалося, "нікчемністю", безпредметністю більшості вміщених у цих книгах творів, несерйозним підходом до такої важливої суспільної справи, якою критикові бачилась літературна творчість. У багатьох пунктах свого розуміння літератури, представленого в цьому "Переглядові...", І. Білик виступає однодумцем М. Драгоманова (це ж засвідчує і їхнє листування): йти попереду "громади", освітлювати її життя, її проблеми. В цілому постановка завдань, що їх вважав актуальними критик, сприяла піднесенню рівня літературного процесу в Україні. Своєрідною є роль, яку відіграв І. Білик у створенні визначного роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?". Результатом співавторства Панаса Мирного та І. Білика, котрий остаточно опрацював твір, є також повість "За водою".

З початком 60-х рр. посилюються спроби узагальнити шлях нової української літератури, який вона пройшла до того часу. У Варшаві 1861 р. вийшла книга П. Петраченка "История русской литературы", що містила у своєму складі й розділ "Краткий исторический очерк украинской литературы". Невеликий розділ, присвячений українському письменству, був компілятивний за своїм характером, створений переважно на основі доти опублікованих розвідок П. Куліша. Це відзначив уже перший рецензент названої книги М. Мизко у відгуку, вміщеному в "Основі". Історико-літературний розгляд національної словесності у 1861—1862 рр. поглибив і посилив, як уже зазначалося, сам П. Куліш, хоча й не зібрав своїх праць воєдино. Вагомою презентацією українського письменства стали підрозділи "Малороссы" та "Галицкие русины" в "Обзоре истории славянских литератур" О. Пипіна та В. Спасовича, виданому в Петербурзі 1865 р. Порівняно докладніше розглянуто тут творчість Котляревського, Квітки, Шевченка, Куліша, Марка Вовчка. Маючи на увазі несправедливі урядові постанови 1863 р., автори вочевидь відмежовуються від них, зазначаючи: "Останнім часом суперечка про права малоруського наріччя набула спрямування вельми несприятливого для малоруської літератури, і ця обставина — одне з багатьох непорозумінь, роздмухуваних у наш час, — значно обмежує її діяльність, хоча, звичайно, не знищує народного інстинкту, що її викликав" (с. 227). У 1879—1881 рр. книга О. Пипіна та В. Спасовича, доповнена й доопрацьована, вийшла другим виданням у двох томах під заголовком "История славянских литератур". Розділ про українську літературу (в першому томі) зайняв тут понад сотню сторінок.

Нові спроби історико-літературного синтезу здійснюються українськими літераторами у 70—80-х рр. У Львові 1871 р. виходить прикметна своїм публіцистичним пафосом брошура П. Свенціцького "Вік XIX у діях літератури української". Як оглядач здобутків національного письменства виступає також О. Кониський. Ще 1865 р. в журналі "Русалка" він подає "Критичний огляд

української драматичної літератури", пізніше з-під його пера виходять невеликі статті — своєрідні літературні портрети українських письменників (П. Морачевського, П. Кузьменка, А. Свидницького, М. Максимовича, М. Костомарова та ін.). Ще однією спробою оглянути набуток національного письменства стала серія його нарисів, що під назвою "Відчити з історії русько-українського письменства" з'явилась у 1881—1882 рр. на сторінках львівського журналу "Світ". У трьох номерах варшавського журналу "Ateneum" 1885 р. було видрукувано його "Zarysy ruchu literackiego Rusinów" ("Нариси українського літературного руху"), у яких, втім, за словами І. Франка, бракує докладної розмови "про хід, зв'язок і ріст певних ідей, певних напрямів літературних" (26, *355*). Як літературознавець Кониський відзначився створенням фундаментальної біографії Шевченка, що друкувалася окремими розділами починаючи з 1892 р., а як цілісна монографія вийшла у Львові в двох томах (1898—1901) під назвою "Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя". Цією працею підбивався підсумок під зусиллями культурних діячів XIX ст. створити життєпис великого поета. Книга Кониського уже грунтувалася, зокрема, на здобутках польського вченого Г. Батталії ("Тарас Шевченко, його життя й твори", 1865, польською мовою), Ф. Пискунова (упорядник книги "Шевченко, его жизнь и сочинения: Сборник материалов для полной биографии...", 1878), Д. Чалого ("Жизнь и произведения Тараса Шевченко", 1882), В. Маслова ("Тарас Григорьевич Шевченко: Биографический очерк", 1887), у ній було враховано численні спогади тих, кому випало знати Шевченка.

Проблеми розвитку та сучасного стану нового українського письменства не залишає поза увагою й М. Костомаров, що у 70—80-х рр. працює переважно як історик. Для відомого збірника "Поэзия славян", виданого у Петербурзі 1871 р. М. Гербелем, Костомаров пише нарис "Малорусская литература", основні ідеї якого засвідчують спадкоємність із його ж ранньою працею 1843 р. "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке", — однією з перших узагальнюючих в українському літературознавстві. Спробою осмислити тогочасне громадсько-культурне становище української мови та літератури й намітити позитивні перспективи їх функціонування були статті Костомарова, видрукувані на початку 80-х рр. у російській пресі, — "Малорусское слово" ("Вестник Европы", 1881), докладні роз'яснення з приводу цієї статті (там само), "Украинофильство" ("Русская старина", 1882). Саме тут авторитетним українським діячем було необачно повторено винайдену ще у 60-х рр. шовіністичною газетою "День", з ідеями якої сам же Костомаров свого часу полемізував, формулу "література для домашнього вжитку" ("для домашнего обихода") — як можливий спосіб існування українського письменства. Слід мати на увазі, що статті Костомарова писалися у період після Емського акту 1876 р., коли з новою силою поновилися гоніння на використання української мови у сфері культури. За цих обставин вчений, безперечно, з найкращими намірами намагався пом'якшити жорсткість адміністративної установки щодо українства, віднайти й обгрунтувати бодай якусь незначну легальну форму для української мови та літератури. Так, він вважав слушним, коли б у сільських школах до російських підручників додавалися паралельні пояснення по-українськи (це, мовляв, лише сприяло б тому, щоб "общий русский язык" ширився

серед селян), також і українська література могла б, на думку автора, існувати поряд з російською, "производя свою местную пользу"... Міркування Костомарова зустріли опір з боку значної частини української культурної громади. Гостро й дотепно висміяв їх Б. Грінченко у своїх "Листах з України Наддніпрянської", зазначивши, що така теорія Костомарова об'єктивно спрацьовує на те, щоб українська культура планомірно витіснялася російською та неухильно прямувала до загибелі й що замість грубого адміністративного насильства вчений лише запропонував шлях, "щоб певніше змоскалитися способом культурним..."

Визначна роль в історії української літературно-критичної думки, як і в багатьох інших культурних царинах — фольклористиці, історії, політичній публіцистиці тощо, належить ***Михайлу Драгоманову*** (1841—1895). По закінченні історико-філологічного факультету Київського університету (1863) був тут доцентом, перші його праці стосувались історії Давнього Риму та питань педагогіки (серед них, зокрема, стаття з промовистою назвою "Педагогическое значение малорусского языка", 1866). У 1874—1875 рр. у співавторстві з В. Антоновичем Драгоманов видав у двох випусках збірку "Исторические песни малорусского народа". Широке зацікавлення фольклором, де він, як і в літературознавстві, сповідував принципи культурно-історичної школи, дозволили йому згодом виступити публікатором ще кількох циклів та збірок (зокрема "Політичні пісні українського народу XVIII — XIX ст.", 1883—1885), здійснювати порівняльно-історичні дослідження над сюжетами фольклорних і літературних творів (розвідки "Байки Лафонтена та східні оповідання", "Шолудивый Буняка в украинских народных сказаниях" тощо). Підозри у політичній неблагонадійності змусили Драгоманова 1876 р. емігрувати. Він оселився в Женеві, заснувавши тут вільну українську друкарню (видав, зокрема, двічі "Кобзар" Шевченка, роман "Хіба ревуть воли..." Панаса Мирного та І. Білика). Перебуваючи в еміграції, Драгоманов проводив активну наукову, публіцистичну, літературно-критичну діяльність, мав тривкі зв'язки з галицькими літераторами, виступаючи у переважно "франкових" журналах і ведучи широке листування з М. Павликом, І. Франком, В. Навроцьким, М. Бучинським та іншими, на переконання яких чинив безперечний вплив. Працям ученого й громадського діяча надавало свої сторінки багато європейських видань. На Літературному конгресі в Парижі (1878) та на Міжнародному літературному конгресі у Відні (1881) авторитетно звучали заяви Драгоманова з осудом репресивних щодо української літератури заходів російського уряду. З 1889 р. й до кінця життя Драгоманов жив у Софії, де був професором Софійського університету.

Першою значною літературознавчою працею Драгоманова був нарис "Література російська, великоруська, українська і галицька" (друкований у "Правді" в 1873—1874 рр.). Не заперечуючи значення української літератури, Драгоманов у цій праці все ж перебував на позиції, близькій до тієї, що була згодом задекларована Костомаровим, згідно з якою літературі українській відводилася роль "місцева" та певний обмежений тематичний обсяг, тимчасом як широку, всезагальну культурну місію, на думку автора, мала виконувати література, названа ним "російською", — нібито спільна і для "української", і для "великоруської". Такий поділ на "літератури" і "підлітератури" був критично стрінутий у середовищі українських

Михайло Драгоманов. Фото. 70-ті рр.

письменників (приміром, у виступах Б. Грінченка). Невдовзі й сам Драгоманов дещо корегує свої погляди, зокрема у статті "По вопросу о малорусской литературе" (1876), де схвально констатує існуюче "стремление к возрождению и образованию негосударственных литератур", а також визнає, що "живые языки стали орудием более сильного культурного движения". В цьому ряду Драгоманов бачить і мову української літератури, доводить давність її коренів, рішуче відкидає саму можливість розмов "о некультурности малорусского языка". Разом з тим критик завжди, навіть і не боячись дратувати своїх опонентів, підкреслював набуте на кінець XIX ст. багатство російської культури і літератури, її важливу роль у процесах піднесення освіченості, зокрема, й української інтелігенції, зрештою, у прилученні її до європейських культурних цінностей.

Помітним явищем в осмисленні літературно-критичною думкою XIX ст. творчості Шевченка стала праця Драгоманова "Шевченко, українофіли й соціалізм" (1879). Праця народжувалася як полемічна репліка на традицію поверхово-декоративного вшанування Шевченка у галицьких народовських колах, за якого із текстів поета вичитувалися зручні ілюстрації до вузьких національних політичних програм цих кіл. З позиції своїх широких суспільно-політичних уявлень, із неспростовністю притаманної йому логічної аргументації Драгоманов тут показав, що поезія Шевченка не може виступати серйозною, справді науковою основою для будь-якої політичної програми — ні національної (у народовському її розумінні), ні соціалістичної. Паралельно критик висловив тезу про невиразність світогляду Шевченка за критеріями сучасного політичного мислення. Однак у такому "викритті" зумисних політичних інтерпретацій, у цій гострій полеміці з опонентами Драгоманову не вдалося чітко проголосити твердження, що поезія Шевченка є передусім явищем художнім і що далеко не найголовнішим мало бути прикладання до неї політичних мірок з одного, другого чи третього боку. В цілому зазначена праця Драгоманова змістовністю поставлених питань, гостротою формулювань — незважаючи на наявність серед них і ряду сумнівних — рішуче розбивала наївний ідеалізм, вузькогрупові "святощі" та забобони, прокладала шлях об'єктивному, тверезому, науково спроможному розумінню творчості великого поета, всієї української літератури.

У багатьох своїх працях, особливо публіцистичних ("Чудацькі думки про українську національну справу" (1891), "Австро-руські спомини (1867—1877)", "Листи на Наддніпрянську Україну" (1893—1894) та ін.), Драгоманов виступав полемістом практично нездоланним, висував своїм опонентам чимало слушних зауважень і контраргументів, відпо-

відь на які неодмінно мусила бути пов'язана із поглибленням і ускладненням критикованої ним концепції. Найбільші суперечки викликали і досі викликають національні погляди Драгоманова. Палко підтримуючи розвиток української національної літератури й культури, обстоюючи їх права з усіх доступних йому трибун, перебуваючи в статусі політичного емігранта, чиїм працям було заборонено доступ на територію Російської імперії, Драгоманов усе ж не бачив перспектив у виключному зосередженні усіх зусиль довкола націєтворчої програми. Із позицій своїх "прогресивних", "вселюдських" уявлень він зазначав: "Коли ми поставимо думку, що національність є перше, головне діло — то ми або поженемось за марою, або станемо слугами того, що всилюється спинити людський поступ, і поставимо на риск, коли не на згубу, й саму нашу національність. Коли ж ми станемо при думці, що головне діло — поступ людини і громади, поступ політичний, соціальний і культурний, а національність є тільки грунт, форма та спосіб, тоді ми певні, що послужимо добробитові й просвіті нашого народу, а вкупі з тим і його національності: охороні й зростові того, що в ній є доброго" [2]. Не раз беручи до уваги і такі міркування Драгоманова та ще частіше намагаючись врівноважити крайнощі, І. Франко, котрий завдячував йому становленням свого світогляду, у п'яту річницю смерті мислителя зазначав: "Для нас тепер не підлягає сумнівові, що брак віри в національний ідеал, продуманий до крайніх консеквенцій також на політичнім полі, був головною трагедією в житті Драгоманова..." (45, *283*). Спадщина мислителя, в тому числі й роботи літературно-критичного характеру, залишається важливим, гідним уваги коментарем до тих явищ, сучасником яких був Драгоманов, виконує роль активного каталізатора подальшого їх осмислення.

Своє уявлення про чинники й завдання розвитку літератури мав визначний прозаїк цього часу І. Нечуй-Левицький. Як і Драгоманов та інші, він також називав реалізм найважливішим напрямом тогочасного письменства, який найбільше відповідає широким культурним потребам. Проте на відміну від Драгоманова Нечуй-Левицький (зокрема, у статті "Сьогочасне літературне прямування", що друкувалась у "Правді" 1878 та 1884 р.), пов'язує з реалізмом не ідею "прогресивного" суспільного розвитку, а категорії "національності" та "народності", за цією тріадою категорій розглядаючи весь дотеперішній літературний розвиток. Першими письменниками, творчість яких бачить відповідною цим категоріям, Нечуй називає Котляревського в літературі українській та Гоголя — в літературі російській, цим самим немовби підкреслюючи українське начало у повороті письменства обох народів на плідний шлях. Перед українською літературою Нечуй ставить завдання далі поглиблювати означену тріаду. Заслуговує на увагу усіляко підкреслюваний у кожному з критичних виступів Нечуя-Левицького заклик базувати національний літературний розвиток на глибинних етнічних засадах, трансформувати в національне письменство зміст найширше зрозумілого народного життя та художні форми, винайдені народним творчим духом. Письменник не заперечував значення досвіду інших літератур (як це деколи йому приписують у поверхових розглядах), сам був їх добрим

[2] *Драгоманов М. П.* Чудацькі думки про українську національну справу // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. — Київ, 1970. — Т. 2. — С. 367.

знавцем, проте шлях розвитку українського письменства бачив не в запозиченнях ідей, стильових підходів і жанрів, а в широкому залученні до їх формування начал та особливостей багатовікового "власного" національно-культурного життя.

Питання про відношення до літератури російської та про реалізм у літературі стають у 70—80-х рр. чи не найгострішими для літературно-критичної думки. Полемікою з поглядами Драгоманова, котрий вказував на потребу знайомлення з літературою російською (в широкому розумінні слова — включаючи сюди й суспільно-політичну публіцистику, і літературу наукову), пронизана стаття "Слівце до пізнання" В. Барвінського (опублікована в "Правді" 1877 р.). «Ми бажаємо, — пише автор, — нажити собі живу літературу неархаїчну, котра б не тільки йшла за віком, хоч так як російська, але була дійсним виразом розвою і поступу нашого цілого народу з віком, його життя і самостійної праці словесної... Ми вважаємо нашу словесність яко самостійний організм, котрого силою маємо подавати наш голос і в славянщині, і в Європі, і не можемо бачити нашої цілі в тім, щоб доперва "силою російської культури і літератури і силою Росії" підіймали ми наш народ...»

Широко дискутувалося й питання реалізму. В зазначений період саме це поняття — як принцип літературної творчості — уже не ставиться під сумнів. Проте наяву різні його витрактування. Своє розуміння реалізму в статті "Сьогочасне літературне прямування" подає Нечуй-Левицький. "Ми далеко стоїмо од того ультрареального погляду на літературу, котрий запанував недавно в великоруській літературі од часу критичних творів Писарева, що література повинна бути простою копією натури, простою фотографією та й годі" [3], — зауважує автор. Проте не може віднайти відповідних понять, щоб пояснити мистецький шлях відходу від "фотографії", натомість веде мову про "пишний дух ідеалізму, фантазії, серця", яким неодмінно має "дихати" зображення реального життя. Таке пояснення є двозначним, примушує запідозрити певну непослідовність, що й виявив, зокрема, І. Франко уже в ранній статті "Література, її завдання і найважніші ціхи" (1878), яка була відгуком на виступ Нечуя.

У тогочасній дискусії про реалізм гостро зіткнулися два мистецькі принципи: з одного боку, староестетичні формули про "гармонію", яку нібито мусить відбивати література ("поезія"), і з іншого, — спроба теоретично обгрунтувати й представити в художньому творі гостроконфліктну правду життя з його маловтішними, "прозаїчними" сторонами, які ніяк не вкладалися в рамки старих уявлень про прекрасне й піднесене.

Компромісну позицію намагається зайняти М. Подолинський у своєму трактаті "Про реалізм у штуці" ("Зоря", 1883). Проголошуючи гасло "реалізму" як необхідне для "штуки" (мистецтва), закликаючи тогочасну українську літературу стати ближче до життя, до проблем часу, автор разом з тим не осмілюється заперечити й "ідеалізму", витрактовуючи його як устремління "артиста" до цілісної ідеї краси.

У міркуваннях естетика, особливо про стадії "відбору" та "очищення" образів, є ряд понять, які могли мати різне витрактування, могли відповідати поглядам і традиційно-старосвітським, і трохи новішим (за умови, якщо такий відбір здійснюється митцем широкого

---

[3] [*Нечуй-Левицький І.*] Сьогочасне літературне прямування // Правда. — 1878.— Т. 2. — С. 13.

особистісного складу), проте явною тут є осторога перед експериментаторством, намагання встановити певні межі "реалізмові", як його розумів цей автор.

Безперечно, така концепція не могла бути прийнята радикальною естетикою того часу, найчільнішим представником якої виступав І. Франко — і у теоретичних й критично-літературних працях, і у своїй творчості, зразки якої, як-от ранні оповідання, перше видання збірки "З вершин і низин" (1887) тощо наражались на нерозуміння й гостру критику ряду галицьких літераторів, не найвідсталіших у своїх естетичних уподобаннях. Окремі крайнощі ранньої концепції "наукового реалізму" Франко у подальшому знімає, проте до кінця творчого шляху його естетика залишається розкутою, вільною від перестарілих "ідеалістичних формулок", здатною осягати найпохмуріші й найболючіші сторони життя — з висоти гуманного й основаного на широкій культурі погляду письменника.

80—90-ті рр. приносять нові спроби синтетичного осмислення нового періоду розвитку української літератури. Одна з них належить професорові Київської духовної академії М. Петрову (1840—1921). З 1865 р. переважно в "Трудах..." цього навчального закладу він друкував археографічні, історичні й літературознавчі (присвячені давнім часам українського письменства) розвідки. У 1880 р. вийшла його невелика книга "Киевская искусственная литература XVIII в., преимущественно драматическая". Значно розширено тему цього дослідження у книзі "Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII вв." (1911). Проте найбільшим внеском М. Петрова в науку стали його "Очерки истории украинской литературы XIX столетия", видані в Києві 1884 р. У монографії, що охоплює близько 460 сторінок друку, автор дає огляд найважливіших з його точки зору явищ української словесності нового періоду (усього 39 письменницьких імен) за вісім десятиліть літературного розвитку, починаючи з "Енеїди" Котляревського. Намагаючись класифікувати весь літературний процес, дослідник виділяє шість напрямів ("шкіл"). У розділі "українське слов'янофільство" розглядається й творчість Т. Шевченка. Рубрика уже суто хронологічна — "найновіша українська література" представлена іменами Марка Вовчка, І. Левицького, Панаса Мирного, М. Кропивницького, Я. Щоголева, Л. Глібова, С. Руданського й М. Старицького. Історик по кількох сторінках вступу до певного розділу, як правило, подає біографічні нариси того чи іншого письменника із докладним розглядом його творчості, з широким цитуванням попередників — рецензентів та авторів історико-літературних розвідок. Значне місце в книзі виділено Т. Шевченку, високо оцінена його роль в українській літературі. Можна помітити, що в "Очерках..." обійдено письменство на західноукраїнських землях, хоча автор неодноразово посилається на львівські "Зорю" та "Діло", не знайшлося місця розглядові творчості деяких інших помітних авторів, як, приміром, О. Кониський, подана лише згадка про наявність у доробку Панаса Мирного роману "Хіба ревуть воли..." (виданий у Женеві, він залишався недоступним київському дослідникові). Проте "Очерками..." М. Петрова розпочинався новий етап історико-літературної думки, закладалася підвалина ґрунтовного витрактування української літератури як поважного наукового об'єкта. "Книгою українських книг" назвав пізніше цю працю український літературознавець О. Дорошкевич.

"Очерки..." викликали ряд рецензій відразу по своєму виходові, далі тривко увійшли в літературно-критичний ужиток. Найдокладніше розглянуто цю книгу в написаному М. Дашкевичем "Отзыве о сочинении г. Петрова...", підготовленому для чергового (29-го) присудження премій графа Уварова Імператорською Академією наук у Петербурзі в 1886 р. (сам звіт про присудження премій з відповідними матеріалами видрукувано 1889 р.). "Отзыв..." М. Дашкевича, на той час професора кафедри західноєвропейських літератур Київського університету, сягнув розмірів монографії, що своєрідно доповнює працю М. Петрова. Дашкевич сміливіший у власних інтерпретаціях творчості ряду письменників, згаданих у Петрова, детальніше окреслює історичні й загальнокультурні обставини їх діяльності та, як представник порівняльно-історичного методу, робить неодноразові спроби "вписати" ті чи інші творчі ідеї і самі твори у контекст слов'янських та західних літератур. Обережно витрактовуючи українську літературу як "обласну течію" в літературі російській, відводячи їй "перше місце в ряду обласних внесків у загальноросійську скарбницю духу і слова", Дашкевич загалом високо оцінює це явище і солідаризується з рецензованим автором, ставлячи йому в заслугу, що той "піднявся над передсудом, згідно з яким українська література не заслуговує серйозної уваги"[4]. "Очерки..." М. Петрова та "Отзыв..." на них М. Дашкевича мали значення послідовного й багато в чому системного погляду на українську літературу як на самостійну культурну царину, були гідною відповіддю академічної науки на заборонні щодо українського слова акти царської російської адміністрації.

З 1881 р. матеріали узагальненого історико-літературного змісту, що стосуються українського письменства, почав друкувати у "Зорі" Омелян Огоновський (1833—1894), професор русько-української мови й літератури Львівського університету. З 1887 до 1894 р. там само, а паралельно з цим і окремим книжковим виданням частинами друкувалася його "Історія літератури руської". Ця праця, що постала в переважній більшості своїх текстів із університетських викладів автора, які він виносив, таким чином, на ширший суд культурної публіки, має досить складне членування. Вона містить і вступ публіцистичного характеру, і матеріал історії письменства давнього періоду (із досить суворими, що нагадують Кулішеву позицію, закидами щодо "ненародності" його мови), і — в останній, четвертій частині — спробу огляду "літератури наукової": здебільшого доробку етнографів та фольклористів.

Найбільші обсягом друга й третя частини присвячені літературі XIX ст. Виклад у Огоновського — здебільшого детальна переповідь змісту творів досить своєрідним, "квітчастим" стилем. Проте і в цьому вигляді "Історія літератури руської" відіграла важливу роль у процесі ознайомлення читача з доробком великої когорти українських письменників як східного, так і західного реґіонів (зокрема, тут було вміщено перший ґрунтовний нарис творчості І. Франка), подавала наступним дослідникам багато невідомих доти фактів, старанно зібраних автором. У доробку Огоновського як літературознавця — також розгляди кількох творів Т. Шевченка.

[4] *Дашкевич Н. П.* Отзыв о сочинении г. Петрова... // Отчет о двадцать девятом присуждении наград графа Уварова: Приложение к LIX-му тому Записок Императорской Академии Наук, № 1. — Санкт-Петербург, 1889. — С. 300.

У 80—90-х рр. в українську критику приходить покоління нових, активних діячів. Зацікавлення історико-літературні (із увагою до широкого тла суспільного й політичного життя) притаманні О. Терлецькому, авторові розвідок "Літературні стремління галицьких русинів від 1772 до 1872" (1894), "Галицько-руське письменство 1848—1865 рр." (1903) та ін. Явища літератури у зв'язку з національними та суспільними відносинами є предметом критичних виступів М. Павлика ("XX роковини смерті Тараса Шевченка у Львові", 1881, "Куліш та Крашевський. Причинок до історії русько-польських відносин", 1892, рецензія на журнал "Житє і слово", 1894 тощо). Павлик був автором грунтовних статей про Драгоманова, дбайливим упорядником частини його літературної спадщини. З поточними рецензіями виступав Г. Цеглинський (зокрема, на альманахи "Ватра" та "Перший вінок", на збірку "З вершин і низин" І. Франка), з популярними нарисами про творчість українських письменників — Василь Лукич, видавець багатьох альманахів та збірників, у 1891—1897 рр. редактор "Зорі". Виділяються його нариси про О. Кониського, О. Огоновського, Б. Грінченка, О. Барвінського та ін. На вищий рівень жанр літературного портрета підносить наприкінці століття О. Маковей в грунтовних оглядах творчості "Тимотей Бордуляк", "Андрій Чайковський", "Ольга Кобилянська", "Стефан Ковалів". Маковеєві належить перше монографічне дослідження життя й творчості П. Куліша ("Панько Олелькович Куліш. Огляд його діяльності". — Львів, 1900), він же є автором першої рецензії на поетичну збірку Лесі Українки "На крилах пісень" (1893).

На теренах Наддніпрянської України активну літературно-критичну діяльність провадять В. Горленко (рецензії на "Повію" Панаса Мирного, на повість "Захар Беркут" І. Франка, на п'єси І. Карпенка-Карого), М. Комаров (рецензії на першу збірку поезій В. Самійленка, на збірку драматичних творів Г. Бораковського, на деякі оповідання Б. Грінченка, замітки, що доповнювали життєвий образ таких письменників, як В. Забіла, С. Руданський, В. Мова-Лиманський, Т. Зіньківський, О. Корсун). Комаров здобув визнання авторитетного бібліографа української літератури — перший його покажчик в альманасі "Рада" (1883 р.), а також відомі покажчики "Т. Шевченко в литературе и искусстве" (1903), "Українська драматургія" (1906, 1912). З далекого сибірського заслання за розвитком української літератури стежить П. Грабовський, надсилаючи в "Зорю" свої критичні міркування, цікаві спогади ("Дещо про творчість поетичну", "Московські переклади творів Шевченкових", "Дещо про Порфира Кореницького", спогади про Д. Мороза, В. Александрова).

Літературно-критичні відгуки входять неодмінною і важливою складовою у багатогранну діяльність Б. Грінченка. Першими з них були рецензії на повісті та комедію Панаса Мирного, на драматургічні твори Котляревського, на збірку "Степові думи й пісні" І. Манжури. Грінченко випустив невеликі брошури про життя й діяльність П. Куліша, Ганни Барвінок, Л. Глібова. Гострою була його полеміка з М. Драгомановим про шляхи розвитку української літератури як літератури національної — у "Листах з України Наддніпрянської" (газета "Буковина", 1892—1893). По суті першим поставив Грінченко питання про дослідження читацької аудиторії, якій адресувалося національне письменство, матеріали багаторічних практичних спостережень він зібрав у книзі "Перед широким світом" (1907).

Увагу новому періодові національної літератури приділяють українські вчені-філологи М. Сумцов та А. Кримський. Перший з них, зокрема, докладно висвітлював відображення побуту, народних звичаїв, народних міфологічних уявлень у творчості таких письменників, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Манжура, Я. Щоголів, дав ряд нарисів про літераторів "слобідського" регіону, в поле зору його потрапляла й тогочасна драматургія. У доробку А. Кримського — рецензії на твори й наукові праці І. Франка, на "Царівну" О. Кобилянської, "Драми і комедії" І. Карпенка-Карого. Особливо багато займався вчений вивченням життєпису, складом і характеристикою творчої спадщини С. Руданського, до семитомного видання творчості якого був причетний разом з І. Франком, Василем Лукичем та М. Комаровим.

Таким чином, вияв естетичної, літературно-критичної та історико-літературної думки з наростаючою інтенсивністю супроводжує розвиток красного письменства у XIX ст. — від небагатослівних констатацій того факту, що в "малоросійській" мові існують художні твори, зокрема "Енеїда", і закінчуючи оперативними відгуками про найновіші факти українського письменства кінця століття, їх літературний і культурний контекст. Літературна критика й публіцистика відіграли активну роль у ствердженні права нової української літератури на самостійне й повноцінне буття, у виборюванні її місця як "корогви" (П. Куліш) національного духу, в ряду таких же явищ, що ними представлено духовну потугу інших націй.

З другої половини XIX ст. літературна критика багатобічно з'ясовує питання відповідності творів національної літератури життєвій правді, визначає важливість їх змісту з погляду відображення суттєвих тенденцій національного розвитку й проблем суспільного життя. Літературна критика та перші спроби історико-літературних узагальнень (у 60—80-х рр.) здійснюють тривалу, не без внутрішньої полеміки роботу з визначення здобутків нового українського письменства, встановлення певної їх ціннісної ієрархії та вибудови ряду визначних творчих особистостей, на чолі якого беззаперечно поставлений ними Т. Шевченко. Разом з тим слід зауважити, що літературно-критичну думку XIX ст., зокрема дофранківського часу, характеризує все ж недостатній рівень історизму й у зв'язку з цим не завжди строго обґрунтовані присуди про явища минулих десятиріч, приміром, про романтичну добу та вияви бурлеску, про деякі сталі сюжети і мотиви тощо.

Літературна критика й естетика у XIX ст. не змогла належним чином поставити питання і про феномен художності літератури. Інтуїтивно (і загалом точно) визначаючи в ряді випадків ступінь "оброблення", "заокругленості" того чи іншого твору, вона все ж не знайшла понять, якими можна було б здійснити аналіз художньої майстерності письменника, розглянути його поетику. Перші серйозні підступи до цих завдань почав намічати І. Франко — серед них особливо виділяється трактат "Із секретів поетичної творчості" (1898).

1.9. Проза 60—80-х років

На рубежі 60—70-х рр. розпочинається новий етап розвитку української прози. На цей час основу прозового набутку національного письменства становлять твори Г. Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка, історичний роман П. Куліша, проза дописувачів "Основи", повісті Ю. Федьковича, інших авторів, що друкувалися здебільшого на сторінках галицьких видань. У цих творах було ґрунтовно випробувано можливості українського художнього слова в докладному, відносно значному обсягом прозовому викладі, спрямованому передусім на змалювання зовнішнього буття, на характеризування художнього об'єкта та здійснено перші спроби більш чи менш різностороннього окреслення особистості — у важковирішуваності її житейських колізій, у визначеності її родових, етнічних характеристик, у її зв'язках із сучасним їй народним побутом та історичною долею нації.

Інтенсивно, хоча, може, й дещо однобічно, в середині XIX ст. і трохи пізніше розробляється тема України у прозі російськомовній (М. Костомаров, Д. Мордовець, Г. Данилевський, М. Лєсков), у творах прозаїків польської літератури (М. Чайковський, М. Грабовський), єврейської (М. Мойхер-Сфорім), австрійської (Л. фон Захер-Мазох, К.-Е. Францоз). У картині життя українського народу, як вона загалом вимальована на кінець 60-х рр., відбито його характерні екзотично-етнографічні особливості, зафіксовано найбільш значущі, поворотні моменти української історії. Все це лягло в ґрунтовну основу для подальшого поглиблення змісту українського прозового слова, випробування його художнього звучання на нових ділянках, зокрема, у завданнях художнього аналізу й синтезу, що стали на часі.

Історично склалося так, що доба 60—70-х рр., а в багатьох відношеннях і наступні півтора десятиліття проходили — в літературі не тільки українській — під знаком домінування тих художніх течій, які на передній план висувають відображальну функцію. Письменство розвивалось у контексті бурхливого прогресу природничих наук. У філософії та світоглядних системах (щоправда, на різних національних теренах з певною різницею в часі та в інтенсивності) починалося панування позитивістських начал, прикметних надзвичайною увагою до факту, до тієї форми доказовості у пошуках істини, що опиралась перш за все, якщо не виключно, на достовірність емпіричного, матеріального штибу.

У плані естетики такі настанови обернулись розширенням кола представників різних — в тому числі й нижчих — щаблів суспільної ієрархії при виборі героя мистецького твору, новим поворотом до повсякденності й буденності, до "прозаїзації" представлення життя. Не відміняючи собою багатьох інших традицій і можливостей розвитку, перебуваючи з ними в стані суперництва чи взаємодоповнюваності, цей духовний напрям, попри непоодинокі слабини, був для свого часу в цілому перспективним і плідним.

У 60—80-х рр. в українській прозі складаються внутрішні й зовнішні передумови для широкого, справді епічного осягнення дійсності — тим самим для набуття найсуттєвіших ознак, пов'язаних із характеризуванням самої субстанції світу людини, що притаманні для новочасної прози багатьох літератур. В українській прозі цього періоду

здійснюється спроба представити величезну кількість типів, їх драматичне становище щодо суспільства і світу, життєвість гострих конфліктів, багатство ситуацій, умов і обставин. Художній опис життєвого шляху людини у прозовому творі того часу в більшості випадків стає своєрідним, викладеним мовою образів дослідженням соціальних, економічних, культурних, ідеологічних, психологічних чинників, які, як уявлялося, визначають цей шлях. Незважаючи на певну неповноту їх розгорнутості, в самому творчому підході містилось чимало істинного, новаторського, художньо промовистого.

Звертають на себе увагу надзвичайно широкі горизонти охоплення дійсності, про які ще не могла йти мова стосовно прози попереднього періоду, відображення тогочасного життя українського суспільства практично в усіх його прошарках і верствах через галерею переконливих, живих, колоритних типів. При цьому основним об'єктом художнього дослідження стає життя народу.

Здобутки української прози 60—80-х рр. пов'язані передусім із творчістю таких видатних митців слова, як І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, згодом І. Франко. Насамперед у творчості цих корифеїв, а також у непоодиноких виступах ряду інших, за естетичними переконаннями близьких їм письменників, утверджувались зріла форма реалізму та натуралізм. Це, зрозуміло, не стояло на заваді продовженню романтичної течії (яка в цей час усе ж займала периферійні позиції), як і не заперечувало присутності елементів романтичного письма у прозових структурах із домінуючою дослідницьки-відображальною основою, зокрема, у значній частині доробку Франка-прозаїка, в окремих творах І. Нечуя-Левицького.

Найприкметнішим у прозі цього часу, як і новим у порівнянні з попереднім періодом, видається відтворення нею життя у відчутному русі, в динаміці, із акцентуванням рис і явищ, що дають підстави мовити про суспільно-історичний (звичайно ж, у художній трансформації) вимір цих категорій. Нерозривно з цим побільшена увага до особистості, котра не вписується у традиційні звичаї та правила, рівнем своїх міркувань про світ, сказати б, концептуально протиставлена інертності оточення. Неухильно змінюваним зображувалось життя і в оповіданнях Марка Вовчка, але там це виступає лише як невідворотний хід індивідуальної долі, що ламає життя людини у загалом замкненому, непорушному середовищі, у майже міфологічноциклічному пра-часі ("Козачка", "Два сини" та ін.). В той же час у романах Панаса Мирного, у повісті "Семен Жук і його родичі" (1875) О. Кониського, у "Хмарах" (1874) І. Нечуя-Левицького, в інших творах цієї доби зміни життя представлені як загальний, колективно значимий і усвідомлюваний процес, в окремих із них це заявлено навіть у семантиці заголовка (драматизована повість "Старе гніздо й молоді птахи" В. Мови-Лиманського, "Дух часу" Н. Кобринської).

Так само в дусі нового, реалістичного історизму пробиває собі дорогу й зображення історичного минулого. В цьому плані досить порівняти бодай два романи: "Чорну раду" П. Куліша та "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" (1875) Панаса Мирного, власне, написану І. Біликом другу його частину, що подає екскурс в історію села Пісок. У Куліша заявлене бачення романтичне, навіть романтичний штамп, який ще довго не сходить з арени українського красного письменства, як це, приміром, далеко пізніше засвідчує історична романістика

М. Старицького. Тим часом у романі братів Рудченків стверджується підхід надзвичайно критичний і тверезий, позбавлений настроїв замилування, націлений на детальне відстеження драматизму історичного перебігу — з позицій світорозуміння суспільної верстви, яка в ході його найбільше страждає. Ту ж гостроту соціальної конфліктності — як у сучасному, так і в минулому, що не залишає місця романтичній елегійності, художньо доносять повісті Панаса Мирного "Голодна воля" та "Лихо давнє й сьогочасне".

Подібні ж порівняння можна зробити й простежуючи стосунки героя та його оточення на розгорнутому в кілька десятиліть відрізку поступу української прози. Герой постає як практично злитий з оточенням у малоконфліктному, суспільно інертному, ідилічному світі творів Г. Квітки-Основ'яненка. На перші — романтизовані — протиставлення героя середовищу натрапляємо у "повістках" Ю. Федьковича: брат стріляє у брата, закохавшись у дівчину, що стає братові дружиною ("Люба — згуба"). Це певною мірою йде проти норм того патріархального колективу, в якому герої живуть. Але вчинок молодого "легіня" — вияв усього лиш підсвідомоімпульсивного, глибоко приватного (можна навіть сказати — егоцентричного) почуття. Тим часом у повісті "Микола Джеря" (1878) І. Нечуя-Левицького із означеним у заголовку героєм-бунтарем йдеться не про поодиноку емоцію, а про вибір способу всього життя. Виводячи героя, показуючи емоційне неприйняття ним смирення й покірливості, що запанували в громаді, автор ґрунтовно доповнює це зображенням реального побуту та суспільного тла, які багато що пояснюють у вчинкові героя і зрештою здатні, у певних інтерпретаціях, претендувати на роль домінуючих.

Найвиразніше розходження героя із зашкарублими традиційними нормами суспільства виявлено у зображенні героя-культурника (переважно інтелігента), героя — громадського діяча, що є, власне, новою великою темою, до якої приходить українська проза з другої половини 60-х рр. Йдеться про ряд творів О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, про "Борислав сміється", "Лель і Полель" та пізніші повісті І. Франка, де виведено подвижників громадянського служіння народові. По суті цілком нова для всієї української літератури (далеким прообразом її можна вважати хіба що романтичну "Тризну" Т. Шевченка та кілька інших творів української поезії), ця тема, у своєму прозовому постанні залучаючи засоби реалістично-натуралістичного відтворення дійсності, відразу відзначалася історичною конкретикою і мала актуальний відгук в тогочасній громаді. Твори, де ця тема реалізувалась, дали художній, мистецький вимір боротьбі тогочасних передових діячів за українську культуру, прислужились активізації національно-культурних і національно-політичних змагань.

Певною паралеллю вищеозначеній темі (чи, можливо, в певних відношеннях навіть її підрозділом) виступають твори, в центрі чи на другому плані яких — образ молодої жінки, котру не задовольняє традиційна роль — бути розвагою для чоловіка. Вона прагне утвердити свою особистість у громадській справі, в роботі інтелігента, бажає сягнути певного рівня знань та фаху. Це персонажі оповідань Олени Пчілки "Товаришки" та "Світло добра й любові". Перше з них, цілком присвячене проблемі жіночої емансипації, надруковане у львівському альманасі "Перший вінок",

виданому 1887 р. Привабливі жіночі образи в романах І. Нечуя-Левицького "Хмари" та "Над Чорним морем", у повісті М. Павлика "Пропащий чоловік".

Зрозуміло, у прозі 60—80-х рр. значно розширюються рамки зображення українського суспільства, що проживало по обидва боки російсько-австрійського кордону, у галереї її образів відчутно зростає число представників різних верств та груп, різноманітних професій і занять. Традиційну вже панораму життя селянства, сільського попівства, яка загалом увиразнюється, наприклад, у своєрідній "епопеї" — повісті "Старосвітські батюшки та матушки" І. Нечуя-Левицького, доповнюють прозові картини, де ґрунтовно простежено життя містечкового панства ("Маскарад" Олени Пчілки), дрібної шляхти ("Ядзя і Катруся" Н. Кобринської, "Причепа" І. Нечуя-Левицького). Побут чиновництва різних рангів "зсередини" відтворює у своїх прозових полотнах Панас Мирний. В об'єктив уважних до життя митців слова потрапляють заробітчани та міські робітники ("Бурлачка" І. Нечуя-Левицького, твори І. Франка). Цю тему — переважно на матеріалі Бориславських нафтопромислів, так званої "галицької Каліфорнії" — починає згодом грунтовно розробляти С. Ковалів.

Протягом зазначеного періоду в українській прозі продовжують з'являтися твори, написані в ключі романтизму. В 70-х рр. львівський журнал "Правда" двічі друкує розділи "поеми" (власне, повісті) О. Стороженка "Марко Проклятий". У 1879 р., вже по смерті письменника, виходить окреме видання цього твору, де зроблена спроба представити національну українську варіацію образу вічного мандрівника. Повість, крім елементу фантастичного, має переважно історичний зміст. Основна дія віднесена в середину XVII ст., Марко виведений як герой козацьких воєн, що своєю звитягою прагне спокутувати непростимі гріхи. Віднесення дії у минуле притаманне також романтичним зразкам прози С. Воробкевича — оповіданню "Турецькі бранці", повісті "Месть чорногорця"; романтичним можна назвати і його оповідання "Циганка". Є у доробку письменника й сповнені дотепної спостережливості, позначені гумором прозові твори на теми сучасності, далекі від романтичних настанов. До романтичного струменя долучаються низкою творів (не без ознак мелодраматизму) В. Барвінський (повісті "Скошений цвіт", "Сонні мари молодого питомця") та — у ранній творчості — Є. Ярошинська. Дві виразно романтичні повісті ("Петрії і Довбущуки" та "Захар Беркут") має в прозовому набутку І. Франко, і це не поодинокий екскурс письменника на поле романтизму. І все ж визначальним, магістральним для прози кінця 60—80-х рр. є шлях, на якому співдіють засади зрілого реалізму та натуралізму.

На цьому шляху українська проза зробила значний крок уперед після здобутків романтизму. І той, і інший художній напрям, аж ніяк не нехтуючи, навпаки — надаючи достатньо простору враженням, оцінкам, самовираженню суб'єкта творчості, роблять наголос на відображальній здатності мистецтва і саме її розвивають. Іншою, загалом глибшою, ніж у романтизмі, є одна з визначальних сторін "філософії" реалізму та натуралізму — бачення глибокої конфліктності світу, його повсюдної суперечливості, а також явно жорсткіше, ніж це властиво романтизму, витрактування конечності людського життя. І реалізмові, й натуралізму властива дослідницька установка, спрямована передусім на розкриття спричиненості певного життєвого явища, що стало пред-

метом художнього зображення. При цьому доктрину реалізму відзначає наголошення на соціальних його чинниках, натуралізм же поряд з цим розглядає чинники біологічні, фізіологічні (спадковість, хворобливість, сила лібідо тощо).

У плані поетики реалізмові притаманна більша вибірковість деталей і подробиць, певніше окреслення постаті персонажа як характеру. Тим часом натуралістичне письмо в цілому більш одноманітне щодо зацікавлення предметністю світу, має позірно меншу розрізненість між "головним" та "другорядним", що, втім, не завжди є слабиною твору (особливо твору талановитого), оскільки убезпечує його концепцію від раціоналістичних авторських установок і надає більшу свободу "мові" самої відображуваної дійсності.

В українській прозі цього часу належність до реалістичного напряму засвідчує творчість Панаса Мирного, хоча й вона не обходиться без рис натуралізму. Ще більше таких рис можна констатувати у творчості І. Нечуя-Левицького та О. Кониського, при тому, що домінантним тут також залишається реалістичне начало. Суттєві натуралістичні ознаки характерні для ряду сторін прози І. Франка, однак варто зазначити, що існують вони в комплексі інших ознак — реалістичних і романтичних, а подекуди й символізму, що посилює враження виняткової своєрідності при розгляді об'ємної та складної Франкової художньої системи.

Одним з перших, хто своєю творчістю надавав імпульс новому етапові розвитку української прози, був ***Олександр Кониський*** (1836—1900) — письменник, котрий виступав у всіх літературних жанрах, у літературній критиці та публіцистиці, культурний і громадський діяч, що зазнав переслідувань від царського

Олександр Кониський. Гравюра за фотографією. 1881 р.

уряду. Вже у 1863 р., роком пізніше після опублікування у львівському збірнику "Галичанин" добірки громадянськи наснажених віршів, він друкує оповідання "Пропащі люди" (не закінчене), де на основі як власного досвіду, так і досвіду однодумців, переслідуваних за національно-культурну справу, починає реалізовувати те ж творче завдання — виведення образу "нового героя", "нової людини", діяльного учасника національної суспільної історії, котра бере свій відлік з 60-х рр. XIX ст.

Трохи пізніше, у 1866 р., з'являється друком твір "Перед світом". У підзаголовку визначення: "оповідання про людей нового часу". Коли до цієї теми, усе більш резонуючої, звертається потужний талант І. Нечуя-Левицького і в 1874 р. виходить роман останнього "Хмари", Кониський виступає як рецензент твору («Коли ж вияснится? За проводом повісті І. Левицького "Хмари"», полемізує зі своїм колегою довкола образу головного героя його твору. Одночасно з цією дружньою літературно-критичною полемікою Кониський

в журналі “Правда” починає друкувати повість-хроніку “Семен Жук і його родичі”, де засобами художнього слова (не нехтуючи, втім, і словом публіцистичним) втілює власне бачення героя нового часу. Варто зазначити, що і художнє розкриття цієї теми, і її публічне обговорення не пройшли повз увагу ще одного помітного автора — Панаса Мирного, котрий у 1875 р. створює повість “Лихі люди”.

Можливо, найголовніша ознака цілої низки прозових творів О. Кониського — їх злободенність, відгук на гострі питання часу, мінімальна часова, а інколи (що не йшло на користь художній вивершеності) й стильова дистанція між новим твором прозаїка і тими дискусіями, які велися в українській культурній громаді. Кониський, зазначав свого часу І. Франко, “призвичаїв публіку до літератури, хапаної, так сказати, по гарячих слідах життя”. Темі інтелігенції, не байдужої до нужд народу та культурного ствердження нації, присвячено й подальші твори Кониського — повісті “Антін Калина” (1881), “Юрій Горовенко. Хроніка з смутного часу” (1885), “Непримиренна” (1892), романи “Боротьба” (1890—1891), “Грішники” (1895), “Молодий вік Максима Одинця” (1902). Арешти, обшуки, судові процеси, розгляд справ в “інстанціях”, гласний і негласний поліційний нагляд, усі інші форми переслідування молодих інтелігентів-українців, котрі відчувають обов'язок перед народом, з якого вийшли, а також суперечки у їхньому колі — із посиланням на історичні події та реальні імена, задуми і спроби втілення народолюбних справ — усе це змальовано виразистим (інколи, можливо, трохи зашвидким) пером прозаїка і становить своєрідний, фрагментарний літопис громадсько-політичного життя України другої половини XIX ст.

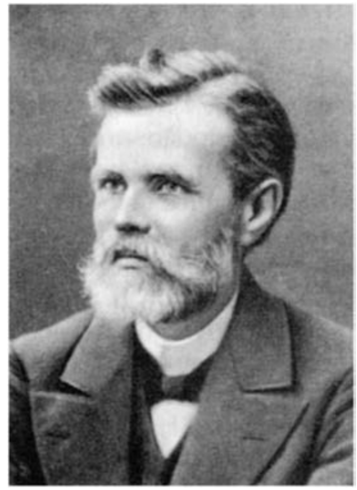
У кращому серед творів цього плану — в повісті “Юрій Горовенко. Хроніка з смутного часу”, створеній на новому витку своєї світоглядної еволюції, Кониський виявляє доволі високий ступінь вірності життю, проникнення в його закономірності. Порівняно з повістю “Семен Жук...” становище героя тут значно драматизується. Те оточення, в якому живе Горовенко, не поспішає відразу змінюватися за його планами, герой по суті розчаровується у боротьбі, не знаходить справжніх спільників. Врешті-решт, виснажений марною боротьбою, пригнічений, душевно самотній, даючи волю підозрам про невірність дружини, Горовенко закінчує життя самогубством...

Природно, значну частину прозового доробку Кониського складають оповідання й повісті, змістом яких є зображення народного життя (І. Франко вважав навіть кілька оповідань цієї тематики кращим з-поміж усього, написаного Кониським). І в цих творах також панує злободенність, однак автор тут менше, ніж у повістях про “нових людей”, схильний впроваджувати свої ідеологічні концепції — він виступає переважно повістувачем цікавих бувальщин, випадків із життя. Не без гумору написано оповідання Кониського “Пімста”, “Бугай”. З ними перегукується й комедія “на чотири справи” “Порвалась нитка!” цього ж автора. Одним з кращих творів письменника можна назвати сповнений драматизму натуралістичний малюнок “За кригою”.

Олександру Кониському належить важлива особиста роль в активізації українського літературного процесу, в розгортанні його на теренах Галичини, а також в міру тих можливостей, які вдавалося видобувати в умовах дії шовіністичного Емського акта 1876 р., й на території Наддніпрянської України. Зо-

крема, О. Кониський (з допомогою М. Старицького) упорядкував та організував видання видрукуваного 1881 р. в Києві альманаху "Луна".

Істотний поступ у розвитку української прози XIX ст. пов'язаний з іменем ***Івана Нечуя-Левицького*** (1838—1918). Уродженець Стеблева (на Черкащині), син сільського священика, І. С. Левицький (Нечуй — один з його письменницьких псевдонімів) у 1865 р. закінчив Київську духовну академію, проте не пішов шляхом духовної кар'єри. Спочатку був учителем у Полтавській духовній семінарії, далі — викладав російську мову, літературу, історію й географію у гімназіях в Каліші, Седлеці, Кишиневі. Вийшовши у відставку, з 1885 р. і аж до кінця життя мешкав у Києві. Похований на Байковому кладовищі.



Іван Нечуй-Левицький. Фото. Кінець 90-х рр.

Як згадував сам Нечуй-Левицький в листі до О. Кониського, ще в часи виходу "Основи" він почав писати для цього журналу "народну повість" (загубилася). Вперше ім'я письменника український читач побачив під творами, надрукованими у львівській "Правді" 1868 р. — повістю "Дві московки" та оповіданням "Гориславська ніч, або Рибалка Панас Круть". Наступного року в цьому ж журналі вміщена була чимала обсягом повість "Причепа". Вони відразу поставили автора у ряд кращих українських прозаїків. Перу Нечуя-Левицького належить понад півсотні художніх творів (не рахуючи літературно-критичних і публіцистичних виступів, популярних історіографічних брошур "для народу", лінгвістичних праць, як, наприклад, "Граматика української мови", 1914, тощо). Іще в останнє десятиріччя життя письменника були написані повість "Вольне кохання" (1909), нариси "Апокаліпсична картина в Києві", "Вечір на Владимирській горі", оповідання "Телеграма до Грицька Бинди", "Сільська старшина бенкетує" (1911), "Кохання з притичинами" (1912) та ін., а також впорядковані автором останні томи київського дев'ятитомного видання "Повісті й оповідання".

Великий мистецький доробок Нечуя-Левицького за чотири з половиною десятиріччя напруженої роботи багатий у тематичному, жанровому, стильовому вимірах. У ньому яскраво постала панорама сучасного письменникові (в окремих творах — й історичного) життя українського суспільства. У романах, повістях, оповіданнях, новелах, нарисах, а також кількох драматичних творах Нечуя-Левицького через індивідуальні постаті, як правило, примітно вирізьблені, через їх життєві інтереси й долю представлено життя й побут численних суспільних груп та прошарків (найширше і найгрунтовніше — селянства, міщанства, духовенства та інтелігенції), відбито відповідні часові пригоди й колізії, що розгортались у різних середовищах в околі міст, містечок і сіл, змальовано чарівні, характерні ландшафти Правобережжя й Волині, українського цен-

тру й Півдня. “Великим артистом зору, колосальним, всеобіймаючим оком України” найменував Нечуя-Левицького І. Франко (35, *374*), захоплений обширом зображення, що його знаходив у творах письменника.

І. Нечуй-Левицький не складав якихось літературних маніфестів чи програм своєї творчості, як це робили, приміром, О. Бальзак або Е. Золя, з котрими його можна було б порівняти за різноманітністю охоплення сфер життя. Але цілком очевидно, що з самого початку своєї діяльності Нечуй-Левицький ставив масштабні письменницькі завдання. Його відзначає почергове звертання до різних тем і проблем, до матеріалу різної віддаленості від особистого досвіду, випробування різних стильових і пафосних манер, навіть і художній експеримент.

Слід відразу зауважити, що Нечуєві-Левицькому не притаманна типова для реаліста (як, приміром, представникам “натуральної школи” в російській прозі чи І. Тургенєву в його “Записках мисливця”) послідовна соціальна структурованість художнього мислення. Точніше, таке художнє мислення письменника розгорталося в парі зі зверненням до чинників не соціального порядку: архетипічно-міфологічних, пов'язаних з глибинами етнічної самосвідомості, індивідної пристрасті. Подібну паралельну ходу засвідчують два перших, позначених ліризмом (можливо, ліризмом навіть і романтичного зразка), дебютних твори Нечуя-Левицького. Якщо у “Двох московках” розгорнуто справді обвинувальний акт суспільству показом того, як держава відбирає у селянок їхніх військовозобов'язаних чоловіків, розвалює скромний статок сім'ї, зрештою, веде обох “московок” до злиднів і смерті, а устрій суспільства тим часом робить покруча із Ганниного сина, то рибалка Панас Круть (з однойменної повісті) — персонаж майже цілком асоціальний як за своїм самоусвідомленням, так і за його авторським представленням.

Широкі задуми Нечуя-Левицького як прозаїка засвідчує велика обсягом повість “Причепа” (1869), написана услід за першими творами. “Причепа” — повість певною мірою “тенденційна”: нею письменник бажав підкреслити негативні впливи польської та російської міщансько-шляхетської субкультури на питоме українство. Центральну ланку сюжету повісті становить адюльтер, подружня зрада, ініціатором якої виступає розпещена шляхтянка Зося Пшепшинська (вона ж, імовірно, і є уособленням тієї “причепи”, що дала заголовок творові). Продиктований легковаженням і небезкорисливістю її зв'язок із чоловіком з іншої подружньої пари веде до руйнування обох сімей, врешті-решт — до загибелі чистої душею українки Галі, дружини Зосиного коханця. Автор ґрунтовно розробляє характери представників обох подружніх пар, ще кількох постатей із їх оточення (старий Лемішка, шляхтич Хоцінський), докладно мотивує вчинки героїв. Майстерність прозаїка об'єктивно спрацювала на відчутне приглушення “тенденційності” твору, про що може свідчити факт перекладу його польською мовою (видано 1878 р. у Познані) і схвальна оцінка польської критики. Повістю “Причепа” було здобуто важливі — для творчості Нечуя-Левицького і для всієї тогочасної української прози — нові жанрові, повістувально-викладові, характеротворчі позиції, покладено початок рішучому розширенню кута огляду сучасної дійсності в об'ємному прозовому творі.

І Тургенєв, і Діккенс, якого називає в числі своїх “улюблених поетів” (читай: художників слова), і Салтиков-Щедрін, твори якого перекладає, і кілька інших

імен — це ті автори, котрі задають лиш найзагальніший орієнтир письменницькій діяльності Нечуя-Левицького, це лише знаки певного рівня майстерності. Нечуй-Левицький не вважає можливим іти за будь-ким із них у конкретній проблематиці й конкретній формі своєї творчості.

Реалізовуючи принцип національної самобутності, у розквіті свого таланту Нечуй-Левицький створює повість "Микола Джеря" (1878), якій судилося стати одним з кращих творів української прози XIX ст. Дія твору засягає недавнього на той час кріпацького минулого, його герою притаманне здорове почуття людської гідності та бурхлива реакція на будь-яку несправедливість. Кріпосницька дійсність не могла не зробити з такої особи бунтаря, знущальні вчинки пана проти нього і його молодої дружини викликають помсту у відповідь (спалення панського току). Не маючи змоги протистояти силі, перед загрозою бути відданим у військо, Джеря утікає, поневіряється і через багато років повертається в рідні краї, де застає з-поміж рідних лише дорослу доньку. Хроніку "мандрів", що у світовій літературі культивувалася практично з часів виникнення прозових жанрів, знала періоди розквіту в добу Відродження, Просвітництва й романтизму, український прозаїк трансформує у надзвичайно цілісний твір з єдиним смисловим центром. Разом з тим йому вдається поєднати різні плани бачення: достовірна в деталях реалістична історія, яка постає на передньому плані, має водночас символічне значення та міфологічне підґрунтя. Реалістична основа образу і сюжету збагачується романтичними конотаціями. Нескорений герой твору виступає маніфестантом волелюбного народного характеру, є носієм героїчного начала вільної нації. Крім того, історія Миколи Джері має вимір міфологічний, розгортається як історія закинутого в мандри fato profugus'a (втікача від долі), котрий, намагаючись будь-що-будь уникнути несвободи, необоротно втрачає всі інші можливості у своєму житті. Елегійного звучання набуває твір у фіналі, де у переживаннях і думках героя, у почуттях його дочки підсилюється усвідомлення великої жертви марно перебутих літ.

Помітним набутком української прози стала повість Нечуя-Левицького "Кайдашева сім'я" (1879), де уповні розгорнувся його талант гумориста і надзвичайно зіркого спостерігача народного побуту. Ті заряджені комізмом конфлікти, що їх здатен породжувати інстинкт власництва, індивідуалізму (і в які втягуються сини Кайдашів зі своїми дружинами, а далі й дітьми), письменник розгортає у середовищі небагатої патріархальної сільської родини, до того ж "збагачує" їх іншими комічними недоладностями (бундючність Кайдашихи, схильність до випивки Кайдаша). Гумористичний сюжет надав письменникові можливість напрочуд колоритно інкрустувати типи персонажів, випробувати пафосну тональність, відмінну від тих, що позначають "Миколу Джерю", "Бурлачку", низку інших творів. Безперечно, що гуманістичні традиції народного побуту й моралі, перед якими схилявся письменник, дістали у "Кайдашевій сім'ї" витрактування непрямолінійне, цінності народної етики утверджуються тут засобами комічного. Слід бачити й амбівалентну, двоєдину природу гумору в цьому творі: як і в збірці "Миргород" М. Гоголя, авторське висміювання тут не порушує ілюзії художньої самодостатності розповідуваної історії, у творі присутнє не тільки "викриття", але й художня констатація того, що сприйняття світу в ракурсі коміч-

ного є органічним складником самої народної етики. Відтак усе це виступає ствердженням веселої, предметної, "земної" суті народного побуту й життя.

Комічний струмінь, який щедро затоплює сторінки "Кайдашевої сім'ї", пронизує весь доробок письменника, концентруючись то в тому, то в іншому творі. Ще раніше можливості Нечуєвого гумору були випробувані в одному з оповідань, що далі склали цикл "Баба Параска та баба Палажка". На гумористичні сцени багата повість "Старосвітські батюшки та матушки", повість "Старі гультяї", комізм визначає розвиток дії в оповіданнях "Чортяча спокуса", "Невинна", "Афонський пройдисвіт", у комедіях "На Кожум'яках", "Голодному й опеньки — м'ясо".

Невіддільною складовою у прозову творчість Нечуя-Левицького входить тема інтелігенції. На актуальні питання часу — про ставлення освіченої особи до проблем розвитку суспільства, передусім становища народу та культурного утвердження бездержавної нації — Нечуй-Левицький одізвався романом "Хмари" (1874). В образах університетського професора Дашковича (за твердженням тогочасної критики, змальованого з відомого українського філософа П. Юркевича) та студента Павла Радюка автор протиставляє старе покоління українофілів новому — більш беручкому, сміливішому. Як виконавець певної ідеологічної програми, Радюк, втім, малопереконливий і в цьому плані програє героям відповідних повістей О. Кониського, проте в багатьох інших відношеннях змальований живіше й цікавіше. Автор уміщує образ цього персонажа в ту поетичну атмосферу, яку не міг створити своїм героям О. Кониський. Виразні в романі київські пейзажі, розповіді про минуле духовної академії; елемент драматизму містить сюжетна лінія, пов'язана з любовним вибором Радюка.

Шерег персонажів, духовних нащадків "нових людей" 60-х рр., подовжено в кількох наступних творах Нечуя-Левицького. Це учитель Комашко, Саня Навроцька, Надія Мурашкова з роману "Над Чорним морем" (1890), лікар Яків Уласевич, Никон Кучма, Ліда Гукович з повісті "Неоднаковими стежками" (1910). Можна спостерегти, що після написання "Хмар" у Нечуєвих оповіданнях і повістях, особливо з числа тих, де виведено людей інтелігентської праці, службовців, поміщиків, заможних міщан тощо ("Навіжена", "Вольне кохання", "Неоднаковими стежками", "На гастролях у Микитянах", "Кохання з притичинами") посилюється елемент белетризму, пов'язаний із відображенням різноманітних любовних колізій, флірту, ускладнених проблем подружнього життя.

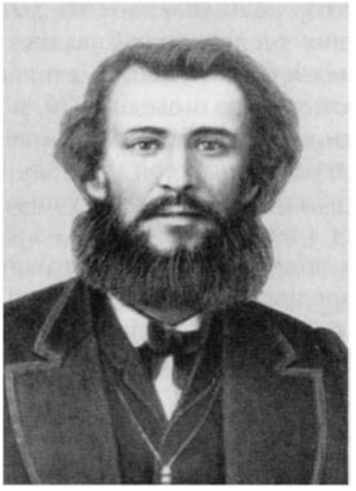
Нечуй-Левицький належить до тих письменників, хто, будучи ґрунтовно обізнаним з історичним минулим України, захоплювався поривом народу, особливо в часи козацтва, до здобуття волі й національної незалежності. Різні грані цієї теми відбились у створених письменником історичних повістях "Князь Єремія Вишневецький" (1897, надруковано 1932), "Гетьман Іван Виговський" (1899), опереті "Маруся Богуславка" (1875), драмі "В диму та в полум'ї" (1910), казці "Запорожці" (1873). Твори ці, втім, дещо відходять від властивого Нечуєві-Левицькому реалістично-натуралістичного способу зображення, їх позначає стиль національної романтики. Також і в цьому ключі авторові вдалося виконати чимало промовистих епізодів.

Активна творчість Нечуя-Левицького сягнула за межі XIX—XX століть. Письменник був свідком зародження

багатьох нових художніх течій, плідних чи й тупикових пошуків оновлення словесного мистецтва. При цьому, намагаючись сам іти в ногу з часом, вважав за необхідне обстоювати ті позиції та принципи, що видавалися йому ґрунтовними й перспективними, на яких будувалась його власна творчість, але котрі, як бачив письменник, певною мірою опинилися під загрозою на новому етапі. Критичний погляд на, як йому видавалося, крайнощі нової естетики він розгорнув у статті "Українська декадентщина" (орієнтовно 1911, надруковано 1968). Ще раніше було написано й надруковано чималий прозовий твір "Без пуття. Оповідання по-декадентському" (1900) — доволі влучну пародію: імітацію, в окремих моментах майже до нерозрізнення, на той різновид письма, який починав з'являтися на сторінках українських часописів та індивідуальних збірок. 62-річний письменник цим промовистим "оповіданням" немовби підкреслив, що багато що із "красот" пересічного рівня раннього українського модернізму трималося на крайнощах стилю, на експресивних надмірностях, тимчасом як праці й творчих зусиль потребує відтворення глибокої правди життя, спостережена точна деталь, емоційне багатство твору.

З адептами нового вільного мистецтва письменник здатен був дискутувати й своєю конструктивною творчою практикою, що майже завжди передбачала розкуту творчу позицію. Переконливими свідченнями цього стали і "Рибалка Панас Круть", і "Микола Джеря", й інші, пізніші твори, серед них, приміром, невелика повість "Старі гультяї" (1897) — твір вельми своєрідний, рідкісного "артистичного" типу, що витворює у читача враження вільної, позначеної тонким гумором гри автора з образами-характерами й повістувальними мотивами. Автор навмисне зводить докупи колоритних персонажів-диваків, ставить їх у незвичні ситуації, в яких немовби досліджує їхню поведінку й мовлення. Відчутним є ступінь відстороненння, що дає нагоду "спостерігати" за персонажами збоку. З цими ж ситуаціями й епізодами (напад рою бджіл на одного з героїв, пожежа в хаті тощо) пов'язане розширення авторської колекції яскравих екзотичних описів, яка створювалась практично усіма жанровими й стильовими зразками Нечуєвої прози. У відгуку (вже цитованому тут) на ювілей письменника І. Франко аргументовано констатував, що навіть у часи найпалкіших ідеологічних, політичних суперечок, у "важку, войовничу, заогнену пору" Нечуй-Левицький на панівне місце у своїй творчості ставив повноважий мистецький принцип, завжди "був артистом, творцем живих типів" (35, *372*).

До вершинних здобутків української прози XIX ст. належить творчість ***Панаса Мирного*** (1849—1920), що в ній утвердився принцип багатопланової організації художнього відображення, інші важливі ознаки, жанрово істотні для новочасного романного повістування. Справжнє прізвище письменника — Рудченко. Народився у Миргороді в родині дрібного чиновника, котра разом з главою сім'ї переїжджала з одного містечка в інше. Закінчив повітове училище в Гадячі, всі інші ґрунтовні знання — з фінансової справи, а також у різноманітних сферах історії, культури, літератури — здобув шляхом самоосвіти. З 14 років почав самостійну службову діяльність в установах Гадяча, Прилук, Миргорода ("миргородський" період, з 1867 до 1871 р., важливий як початок письменницької творчості — з ним пов'язаний, очевидно, й вибір псевдоніма письменника). З 1871 р. й до кінця життя мешкає в Полтаві, працює у губернському



Панас Мирний.
Фото. Початок 70-х рр.

казначействі, роблячи значну службову й чиновницьку (здобуває чин дійсного статського радника) кар'єру. Першим друкованим виступом Панаса Мирного був сповнений патріотичних почувань вірш "Україні", вміщений 1872 р. у львівській "Правді", услід за цим — друковані там же оповідання "Лихий попутав" (1872) та "П'яниця" (1874), а також "Подоріжжя од Полтави до Гадячого" (1874) — нарис, що дав початок інтенсивній роботі над новим великим твором, відомим далі як роман "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" (1880). У 1883—1884 рр. у двох випусках київського альманаху "Рада" було видрукувано першу і другу частини ще одного роману Панаса Мирного — "Повія". Над його завершенням письменник працював тривалий час. У 1919 р. в "Літературно-науковому віснику" з'явилась третя частина твору, і вже по його смерті, у 1928 р., твір було опубліковано повністю, у чотирьох частинах.

В оповіданні "Лихий попутав" автор звертається до уже традиційної на той час в українській літературі теми про зведеницю. Особливістю її витрактування Панасом Мирним є те, що письменник намагається психологізувати сюжет: нещасна доля дівчини-сироти розкривається в оповіді від першої особи, де значна роль вділена її переживанням, намаганням пояснити суть взаємин між людьми. Спокусником дівчини виступає не хтось із верстви соціально вищої (як це виведено, приміром, у "Сердешній Оксані" Г. Квітки-Основ'яненка), а такий же, як вона сама, наймит-заробітчанин, котрий займається ремеслом у міського майстра. Таким чином, на передній план твору виходить драма обманутого довір'я, яка розгортається в місті, та відчуження і безсердечність оточення, що їх зазнає дівчина у селі, зокрема її родичів. Мотив зведення щирої, простої дівчини присутній і в оповіданні "П'яниця". Тут він доповнює собою комплекс болісних вражень, які здобуває молодий, недосвідчений чиновник на початку свого службового шляху, стикаючись із холодно обміркованими, нещадними планами свого брата кар'єриста до людей, які його оточують. Цей перший досвід ламає Івана Ливадного, героя оповідання, і він спивається.

Майстерне ведення повістування, багатство мови, характерні подробиці у змалюванні соціальних типів, сповнені внутрішнього драматизму сюжетні мотиви — все це притаманне оповіданням "Лихий попутав" та "П'яниця". До цих мотивів письменник іще повернеться і ширше розгорне у наступних творах. Такий початок літературної творчості відразу й надовго (в період, коли видрукувані в Женеві наступні його твори залишалися фактично невідомими в Україні, принаймні в Україні Наддніпрянській) визначив авторитетне письменницьке становище Панаса Мирного.

Можна спостерегти, що талант Панаса Мирного як прозаїка належить до відносно "раннього" типу. В 26 років письменник був автором не тільки помітних творів, про які мовилося вище, — в його доробку на той час уже й повість "Лихі люди", і, що ще важливіше, у цьому віці, у 1875 р., він з братом Іваном (виступав у літературі під псевдонімом Іван Білик) відсилає до петербурзької цензури повністю завершений роман "Хіба ревуть воли, як ясла повні?"

Під час роботи над цим романом, на етапі його остаточного викінчення, Панас Мирний за короткий час створює повість "Лихі люди" (видана 1877 р. в Женеві, пізніша, цензурна назва — "Товариші"). Багато що в особливостях її постання пояснюється тим, що у ній (особливо у роздумах основного її героя, молодого літератора Петра Телепня) відбито заповітні міркування самого Панаса Мирного. Повість водночас була тим твором, яким письменник прилучився до дискусії про "нового героя" української прози — пов'язаного з народом культурного діяча. Твір цей з-поміж інших, сучасних йому, в багатьох відношеннях виявився чи не найзмістовнішим. У ньому докладно розкрито психологію головних персонажів (звичайне жанрове визначення цього твору — "психологічна повість"), з реалістичною правдивістю окреслено суспільну атмосферу, в якій розгортається дія.

Роман Панаса Мирного та Івана Білика "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" (надрукований 1880 р.) — одне з вершинних явищ національної літератури XIX ст. Твір зазнаменував новаторський крок української прози, представив, при збереженні наступності з попереднім, якісно новий етап творчості самого Панаса Мирного. Письменник вдається до нової теми, задіює — сумірно з можливостями великого епічного жанру — арсенал художніх засобів багато в чому нової поетики, розгортаючи в цьому творі реалістично-натуралістичне своїм типом дослідження одного з найгостріших соціальних конфліктів доби.

На шляху художнього з'ясування причин, передусім соціальних, котрі штовхають селянина на шлях розбою, твір із героєм, названим Чіпкою, спочатку набув розмірів повісті, а далі, по кількох етапах доповнення й доопрацювання, почав перетворюватись у великоформатний роман. На певній стадії до його написання долучився старший брат Панаса Мирного — критик Іван Білик, відомий вже на той час в літературі. В остаточній редакції роману Іванові Білику належить авторство кількох розділів історичного змісту, значною є роль Білика у виробленні концепції твору, домагання такої авторської позиції, щоб, за його словами "не с разбойнического притона смотреть на мир, а напротив — с мировой точки на разбойнический притон". В центрі роману залишився все той же розбійник Чіпка (Нечипір Вариниченко), проте образ його подано на широкому, детально виписаному, навіть виміряному історично-хронологічно суспільному тлі, багатогранно змальовано конфліктні взаємини героя й оточення, зрештою, героя і суспільства — з його законами, усталеними звичаями й мораллю.

У нарисі "Подоріжжя з Полтави до Гадячого", заводячи мову про "народну фантазію", котра має свої закономірності, автор міркує: "... Хто знає, хто поручиться, що років через 20—30 Гнидка-розбишака не займе рядом місця з яким-небудь Кармалюком, Гаркушею, Засориним і іншими розбишаками післягайдамацької пори, котрі уславилися по всій Україні яко боронителі убогих і безталанних од заздрості й пригніту ба-

гатих і щасливих?..” [1] Однак сам письменник традиційним шляхом “народної фантазії” не пішов: не перебільшив намірів і дійсних почуттів свого героя, не поставив відтак його у ряд, де вже стояли Робін Гуд, Рінальдо Рінальдіні, словацький Яношик, мексиканський Астусія (з роману Л.-Г. Інклана) та багато інших персонажів — репрезентантів типу “благородного розбійника”. Панас Мирний остерігся робити свій роман побічною версією всуціль романтизованої “кармелюкіани”, яка склалася в українській літературі упродовж XIX—XX ст., починаючи від повісті Марка Вовчка й закінчуючи творами В. Кучера, О. Гижі, А. Гудими.

Оригінальність і, зрештою, цінність роману Панаса Мирного якраз у тому, що він не піддався на спокуси романтики (можливо, певний романтичний повів можна констатувати стосовно образу Галі на етапі її знайомства з Чіпкою, але аж ніяк не в провідній проблемі художнього дослідження), послідовно і майже в “чистоті” витримав жорстку реалістично-натуралістичну установку свого письма. Пізніше звернення до рукописів показало дослідникам, що письменник, працюючи над текстом, не раз усуває із мовних партій героя ті місця, котрі можуть якось наближатись до ідеологічної риторики, і, навпаки, у різних епізодах із Чіпкою посилює моменти, в яких дістають повніший, “правдивіший” вияв походження й виховання героя, його нерозривний зв'язок із оточенням, заломлений крізь потужне стихійне начало його “мужичої” натури. Чіпка, певна річ, у кількох випадках своїм словом присоромлює односельців за їх покірність, однак у тому, що визначає суспільну суть його вчинків, він не виступає носієм альтруїзму (піклування про благо інших) чи, тим більше, якоїсь гуманістичної концепції, а його “бунтарство” та шукання “правди” надто трансформоване й ізольоване від мотивів, якими живе оточення. Чіпка по суті є самітником у своєму внутрішньому житті та у своїх поривах, проте ця обставина не виступає для автора підставою для якоїсь ідеалізації Чіпчиної постаті або романтичного її прикрашування.

Варто б окремо зазначити, що українське літературознавство ніколи не апологетизувало (не підносило на незаслужену духовну висоту) героя роману “Хіба ревуть воли...” Навіть у часи найбільшого ідеологічного тиску на літературознавчу науку не здійснювалось жодних спроб витлумачити сліпий гнів Чіпки в якомусь “революційному” абощо плані, зробити його спільником тих, хто у творах літературної класики чи в дійсній історії репрезентував боротьбу за соціальне визволення. Так, дослідник роз'яснював: “Грабунки, вбивства зводять нанівець його протест, кров загублених жертв невитравним тавром заплямовує Чіпку” [2].

Герой роману, хоч і як яскраво й художньо виразно змальований, за всієї своєї непересічності й заряджености на “правдошукацтво”, не постає тут особистістю самодостатньою, здатною здійнятися понад смислові рівні твору.

В естетичному задумі авторів на передньому плані стояв не герой як “герой” (у значенні позитивного зразка), а проблема художнього дослідження пев-

[1] Ім'я Кармалюка відсутнє у першопублікації, але фігурує у списку з оригіналу нарису, зробленому Іваном Біликом. Див.: *Сиваченко М. Є.* Корифей української прози: Нарис творчості Панаса Мирного. — Київ, 1967. — С.53.

[2] *Хропко П. П.* Панас Мирний // Історія української літератури: Література другої половини XIX століття. — Київ, 1966. — С. 350.

ного явища дійсності. Чіпка Варениченко є передусім об'єктом і результатом такого дослідження, талановито проведеного. Водночас важливо, що, позбавлений певного "виховного" значення (здатний служити хіба лиш пересторогою новітній суспільній ідеології), не будучи "візитною карткою" національної моралі, в окремих випадках прямо їй суперечачи, цей образ — в суто естетичному вимірі, на рівні художньої майстерності — виписаний напрочуд вдало. Автору пощастило переконливо розкрити динаміку й діалектику його характеру, і в цьому плані, як естетична побудова, він є безперечним здобутком творчості Панаса Мирного, зрештою, всієї української прози.

У структурі твору, що ним є об'ємний, багатоплановий роман, головний герой багатобічно схарактеризований через стосунки з іншими персонажами. Ненав'язливою паралеллю до життєвого шляху Чіпки виступає той непретензійний, доброчесний спосіб існування, який обрав Грицько, його товариш з дитячих літ. Грицько не подався на розбої, наполегливою працею нажив сякі-такі статки, створив затишок у сім'ї, проте за глибиною запитів до світу, за своїм емоційним діапазоном не може йти ні в яке порівняння з Чіпкою, не здатен виступати якоюсь суттєвою альтернативою головному герою.

Чимало місця вділено в романі детальному, не без певного сатиричного відтінку, портретуванню численних представників місцевої (на рівні села й повіту) влади, багатої чи й збіднілої повітової "знаті" — того, за авторським визначенням, "кодла", яке по суті протиставлене Чіпці.

Широта романного зображення задається й детальним та колоритним викладом історії села Пісок і Гетьманського повіту більш ніж за сто років, що пов'язано з поетапним підкоренням закріпачених селян родині панів Польських. Автори наводять художні "генеалогії" "самого" предводителя Василя Семеновича Польського, деяких його родичів. Цілі розділи займають розлогі біографічні передісторії Чіпки Варениченка та Галі, котра стала його дружиною. Не можна не побачити тут звернення письменників до одного з ключових постулатів європейського натуралізму, що передбачає простеження фізіологічної та духовно-психологічної спадковості кола основних персонажів.

Видається, можна вести мову й про етнічно-міфологічні комплекси у глибинній структурі роману, зокрема ті, що складаються у "міф про упиря" і заявлені як зловісне, кількаразове повернення минулого (воно переслідує і матір Нечипора, і його самого): то в образі "чоловіка з Дону" (призвідця втрати клаптя землі), то "поновленою" справою про давній проступок Чіпки, то гризотою про неправедно нажите багатство, узяте за Галею, то невідв'язним товариством трійці волоцюг, яка знову і ще глибше затягує героя твору в моральні трясовини...

Ще одне велике епічне полотно Панаса Мирного — "Повія. Роман з народного життя". Як і в попередньому, розлога повістувальна форма дає нагоду письменникові образним словом здійснювати докладний соціальний і психологічний аналіз великого фрагмента зображуваного.

Композиція роману "Повія" загалом проста, на що вплинув малорозгалужений сюжет. В його основі — історія наймитування й поступового падіння вродливої, душевно незіпсутої сільської дівчини Христі Притики, її шлях від одного господаря до іншого, а далі шпиталь і околиця нелюбого рідного села, діставшись якого, вона, уже хвора і зні-

вечена, замерзає. Структура цього роману з такою життєвою "подорожжю" героїні, низкою різноманітних пригод, перебуванням у різних соціальних ярусах і середовищах найзагальнішими рисами нагадує "Миколу Джерю" І. Нечуя-Левицького, але ще більше — романи епохи Просвітництва, такі як "Молль Флендерс" Д. Дефо, "Життя Маріанни" П.-К. Маріво, "Кандід" Вольтера, особливо ж — "Халепи доброчесності" маркіза де Сада (роман, з яким "Повія" Панаса Мирного може вступати в діалог-дискусію за своїми мотивами). Христя представлена найчастіше то учасником, то спостерігачем певних подій, то особою, про яку ведеться мова у різних, важливих для цілей авторського зображення, групах персонажів. І цим досягається єдність у розмаїтій панорамі життя, змальованій митцем.

Ще докладніше, ніж у романі "Хіба ревуть воли...", письменник характеризує тут дворянсько-чиновницько-купецьке середовище, пануючі в ньому підступні моральні засади, його власницькі інтереси й форми їх реалізації (зокрема земська діяльність), виводить рельєфні постаті його репрезентантів.

Зведення жінки не є самодостатньою сюжетною лінією твору. Задум Панаса Мирного значно ширший, ніж у ряді сюжетно подібних до нього соціально-побутових поем Т. Шевченка, в "Сердешній Оксані" Г. Квітки-Основ'яненка, в "Бурлачці" І. Нечуя-Левицького чи й навіть у "Лихий попутав" самого Панаса Мирного. Тривалою передісторією, що передує "падінню" Христі як дівчини, не менш тривалою післяісторією, взагалі усім романом письменник немов запитує: чи може знайти шлях до повноцінного, хоч якоюсь мірою щасливого життя убога вродлива дівчина із соціальних низів, закинута в жорстоке суспільство, де на її вроду (що уособлює красу цього світу, є тим "райським крином", про який захоплено писав Т. Шевченко) чигають хижаки, порочать її ім'я ще до будь-яких інтимних стосунків, витоптують її душу.

Христя не знаходить місця ні в селі, яке стає їй нецікавим з перших днів міського наймитування, ні в повіті, ні в губернії. Дві "паралельні" історії Христиних подруг — Марини та Мар'ї — підтверджують цю ж невтішну тезу. Христя не є натурою цілком пасивною, не є знаком типової "жертви обставин", проте можливості її вибору надзвичайно утруднені. З роману Панаса Мирного читач неодмінно виносить присуд: той стан суспільства, яким його зображено, вступає в суперечку з віковими моральними нормами, із засадами інституту сім'ї, стоїть нездоланною перешкодою на шляху до щастя, про яке мріє жінка з низів народу.

Серед помітних творів прозаїка — повісті "Голодна воля" (незакінчена, надрукована 1940), "Лихо давнє й сьогочасне" (90-ті pp., надрукована 1903), "За водою" (80-ті pp., значна частина дописана І. Біликом, надрукована 1918). У них ще раз яскравою гранню виявила себе епічність художнього мислення Панаса Мирного, що включає як свою характеристику новітній художній історизм та зумовлює розгляд зображуваного на великому часовому протязі. Природно, увагу письменника, "літописця" епохи, не могла не привернути одна з поворотних подій суспільного життя — земельна реформа 1861 p., що формально покінчила з кріпацькою залежністю і дала поштовх новим економічним та політичним тенденціям. Виступаючи уже, по суті, істориком щодо епохи дореформеної, Панас Мирний робить об'ємне зіставлення особливостей суспільного укладу різних історичних етапів через змалювання доль ба-

гатьох персонажів, серед них і таких, що "проведені" прозаїком з однієї епохи в іншу. Привертає увагу вміння письменника окреслити настрої більшого чи меншого колективу, народних мас (це, зокрема, властива першим рокам реформи їх незгода приймати жалюгідні умови дарованого "звільнення", пошуки "справжньої волі"). На цьому тлі виразніше вимальовуються окремі постаті. Галерею кріпосників, знану з роману "Хіба ревуть воли...", доповнюють Гамза ("Голодна воля"), що вмер від звістки про урядовий намір розкріпачення селян, та Башкир ("Лихо давнє й сьогочасне") — жорстокий самодур із канчуком у руках. Існування розбрату між селянством, малодушність щодо спільної солідарної дії, корисливий егоїзм втілено в образові Марини, колишньої панської коханки, тепер — ключниці в управителя, здатної прогнати геть усіх тих, хто колись її рятував, не видавав гнівній панії ("Лихо давнє й сьогочасне"). Трагічною є доля селянина Федора Нужди ("За водою"). Для хворого сина, котрого ради заробітків цілими днями залишає без свого догляду, він, за порадою знахарки, наважується наловити раків. Змушений виконувати свій задум крадучись, Федір тоне. Смерть його, проте, не розжалоблює багатіїв. І пан, і орендар Лейба, і сільський піп глумляться над честю злидаря, тіло якого із затиснутим у руці раком наступного дня було виловлено з води...

Ця промовиста деталь, як і опис самого епізоду (ловіння раків) — не єдина художня знахідка прозаїка. Звертає на себе увагу розкриття душевного стану героя через його монолог, "думки вголос" (п'яного панського "кума" з повісті "Лихо давнє й сьогочасне", якому душевно непосильне таке "кумування"), що може розглядатись як попередництво "стефаниківської" манери змалювання характеру. У цій же повісті цікава персоніфікація і, зрештою, міфологізація у свідомості селян небаченої в селі сільськогосподарської машини з їх негативним до неї ставленням (машина забирає у них можливість заробітку), що підмічена й художньо вияскравлена автором.

Нечисленними є гумористичні прозові твори Панаса Мирного. Їх усього два — оповідання "Лови" (1883, надруковано 1887) та "Дурниця" (1909), проте вони належать до кращих зразків цього жанру в українській прозі. Порівняно з творами І. Нечуя-Левицького, де основне комічне навантаження припадає на репліки персонажів та авторську характеристику останніх, гумор Панаса Мирного більш стриманий (але при цьому й соціально гостріший), це гумор рельєфно означених анекдотичних ситуацій, в які потрапляють персонажі.

Значну частину творчої спадщини Панаса Мирного становить так звана "незавершена проза" (у семитомному Зібранні творів — повних два томи). Цей масив, переконливо розкриваючи "стихійний", конкретно-предметний тип художнього мислення прозаїка, дає уявлення також про безнастанну роботу його уяви, яка і в умовах гострого дефіциту вільного часу фіксувалася на папері. Накидані в чорновиках (подеколи й переписані начисто) більші чи менші повістувальні шматки, десятки персонажів, окреслених зримо чи тільки штрихами, їх монологи й діалоги, незчисленні ситуації, що снувались у фантазії письменника, тощо працюють на розширення окремих сторін художнього світу його прози, вияскравлюють додаткові її можливості. "Повчальним, — писав учений, — є цей архів, майстерня видатного художника, де величезні полотна оточені значною кількістю етюдів, не раз тільки розпочатих і кинутих,

почасти вже доведених до ступеня високої майстерності" [3].

У доробкові Панаса Мирного є кілька драматичних творів. Беручись до драматургії, письменник усвідомлював входження в іншу систему художньої умовності, що на ній будується твір, призначений для сцени, загалом побільшену її роль у порівнянні з прозовим полотном, відповідно й не вважав можливим широке розгортання та дослідницьке з'ясування у драмах соціальних мотивів. Так, драмі "Лимерівна" (1883, надрукована 1892) притаманний загалом традиційний сімейно-побутовий конфлікт: вдова Лимериха з корисливих міркувань віддає свою дочку заміж за нелюбого. П'єса позначена певним історичним колоритом (дія віднесена в другу половину XVIII ст.). Страдницький образ Лимерівни, головної героїні, належав до найбільш вдалих і улюблених ролей М. Заньковецької.

Тематично "Лимерівну" продовжує драма "У черницях" (1884). Автор тут непоступливий у викритті святенництва монастирського побуту, в обстоюванні права молодої людини на пристрасне почуття.

Не зовсім вдалою з погляду сценічності була перша спроба комедії Панаса Мирного "Перемудрив" (1884, надрукована 1886) — про містечкового адвоката ("аблаката"), котрий далеко зайшов у своєму крутійстві та марнославних задумах і котрого оточення, в тому числі його власні діти (тут простежується мотив, до якого услід за цим звернувся І. Карпенко-Карий у "Мартині Борулі"), трохи спускають на землю. П'єса "Перемудрив" згодом лягла в основу комедії М. Старицького "Крути, та не перекручуй". Інтелігентське середовище з його проблемами Панас Мирний вивів у п'єсі (жанрове визначення: "життєві малюнки") "Не вгашай духу!" (1905, надрукована 1970), цікавій психологічним поглибленням жіночого образу в любовній колізії.

Підзаголовок "комедія у 5 справах" має п'єса "Згуба" (1896) — насправді цей твір навіть важко назвати комедією. Тут розгорнута, по суті, та ж проблема, що й у романі "Повія". Хима, головна героїня п'єси, свого часу втекла із села з паничем і стала його коханкою. Тепер вона хоче повернутися до чесного життя, проте знову робить помилку, цього разу схиляючись серцем до пройдисвіта, котрий, повінчавшись із нею, цинічно її дурить, пропиває з іншими ті гроші, які Химі як придане дає колишній звідник-панич. На відміну від "Лимерівни" з її традиційною розстановкою "позитивних" і "негативних" персонажів п'єса "Згуба" по-натуралістичному наближена до життя, серед її головних персонажів немає жодного, хто б був "без гріха", драматург у своїй вірності життю широко послуговується суржиковим "вуличним" мовленням, як це пізніше робить і В. Винниченко. Комедійним (скоріше водевільним) може бути названо хіба що "полегшений" фінал цієї п'єси: хрещений батько Хими виступає несподіваним рятівником, що все залагоджує. Очевидно, з позицій естетичного кодексу національного театру рубежа XIX—XX ст. "Згуба" поставала твором із всуціль гнітючою атмосферою, не здобула вона прихильних оцінок і в літературознавстві радянського часу.

Ще одна (але вже по-іншому) експериментальна драма Панаса Мирного — "Спокуса" (1901, надрукована 1905). Це викладена віршами філософсько-символічна "містерія" на тему, задану Біблією, про спокушення перших чоловіка й жін-

[3] *Білецький О.* Панас Мирний // Зібр. праць: У 5 т. — Київ, 1965. — Т.2 — С. 404.

ки в Раю. Витрактування сюжету, уже відомого з творів світової літератури, в українського письменника не позбавлене оригінальності.

Перу Панаса Мирного належить і завершений у 1897 р. переклад Шекспірової трагедії "Король Лір".

І. Нечуй-Левицький та Панас Мирний — два найбільших представники епічно-об'єктивного сектора української прози останньої чверті XIX ст., автори, що практично сформували його у перші десятиліття власної літературної діяльності. Вирішальна роль у створенні композиційно активної великої прозової жанрової форми, звільненої від фабульно програмованої хронікальності (це ще визначає будову романів і повістей А. Свидницького та І. Нечуя-Левицького), належить Панасові Мирному. Його творам притаманний художній історизм нового зразка, справді дослідницький підхід до матеріалу зображення, що висуває на передній план завдання соціального аналізу. Проте і проза Нечуя-Левицького — з її стихійним виявом часової тяглості, з відбірним колоритним національним типажем, з підкреслюваними нею цінностями приватного життя та індивідуального чуття — виступає рівноправною стороною у паралельному розвитку двох дещо відмінних прозових тенденцій.

Творчість обох прозаїків засвідчила можливості різного за особливостями, але однаково широкого охоплення життя. Нечуя-Левицького відзначає пристрасне зацікавлення характерністю побуту, занять, духовних інтересів багатоманітних верств, що складають населення України, бувальщини й події у їхньому середовищі, спосіб їх життя, зорганізований у відповідності з природним довкіллям, а відтак і характеристики місцевості, пейзажі тощо.

Проза Панаса Мирного не так широка географічно, не так "екзотична" у представленні пригод і ситуацій, проте автор тут іде більше "вглиб", фантазія письменника відзначається при цьому особливою цілеспрямованістю, а характеристики зображуваного, особливо героїв — своєрідною "кумулятивністю": відрізок сюжету чи образ персонажа збагачується у Панаса Мирного помітною множиною взаємоузгоджених "побічних" ліній, подробиць та деталей, автор дає описуваному явищу такі різносторонні, переважно причинно-наслідкового ґатунку, характеристики, розгортаючи їх у часоплині, а то й у відношенні до історії ширшого соціуму, що зображуване (як-от, приміром, Гетьманський повіт у романі "Хіба ревуть воли...") створює ефект широти охоплення, враження епічності. Повістувальний виклад Панаса Мирного порівняно з тим же у Нечуя-Левицького, можливо, видається дещо "сухішим", експресивно стриманішим, але при цьому розгортає потенціал розкутого, багатого прозового синтаксису.

Цікаві особливості виявляє і добір характерів персонажів у обох прозаїків. Нечуй-Левицький не відмовляється від пошуків героя "конструктивного" (якщо не сказати — позитивного, бодай у певних відношеннях), тим часом Панас Мирний відчутніше зменшує елемент "правоти" у палітрі головних із цих образів (Христя, а особливо Чіпка), скептичніше дивиться на перспективу героя (Телепень із повісті "Лихі люди"), взагалі його проза, безперечно, по-своєму стверджуючи необхідність оригінальної постаті в структурі твору, тяжіє до художнього дослідження усередненого типу персонажа, до "не-героя". Очевидно, тут виявляє свою присутність естетично-методологічна установка автора. При цьому "пропаща сила", що в різних

личинах фігурує на сторінках прози Мирного, не вичерпується сумою соціальних чинників. Проте більшою самодіяльністю, більшим допущенням ваги й ролі стихійності їх власного життя в масштабах твору відзначаються персонажі Нечуя-Левицького, у багатьох випадках представляючи певні модифікації національного етнотипу.

Для реалістично-натуралістичного різновиду письма, культивованого на етапі діяльності "корифеїв" української прози (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, трохи пізніше — Б. Грінченко), важливою, якщо не визначальною є роль соціального конфлікту в смисловій конструкції художнього твору.

Гострий соціальний конфлікт, зокрема, найдраматичніший із його видів, той, що грунтується на почутті й усвідомленні соціальної нерівності, на нову мистецьку висоту був піднятий реалістами XIX ст., починаючи з О. Бальзака й Ч. Діккенса. Могутнім художнім засобом розкриття внутрішнього світу героя постає він у поемах і ліриці Т. Шевченка. Виступаючи каталізатором розширення емоційних, інтелектуальних, моральних характеристик особистості, взаємин людини й середовища, соціальний конфлікт широко представлений у творах письменників XX ст., серед яких Дж. Голсуорсі, Т. Драйзер, В. Фолкнер, Б. Брехт, Г. Бьоль, Г. Грасс, у примхливих психологічних трансформаціях присутній і в прозі Ф. Кафки. Він донині є і залишається неуникною реальністю історичного життя, відповідно й мистецької творчості. Означений розлогим прозовим словом у творах української класичної літератури, соціальний конфлікт вимітив чи не магістральний шлях розвитку прози (діяльність М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Г. Косинки, А. Головка та ін.), обіч якого були уможливлені різні варіації сюжетної динаміки й смислової напруги твору в часи модернізму.

Суттєва особливість творчості найчільніших українських прозаїків 60—80-х рр. — багатопланове розкриття у ній життя народу, найчисельнішої, а разом з тим найбільш упослідженої і безправної частини суспільства. Звернення до цього феномену зумовлене не тільки глибоко гуманістичним почуттям того чи іншого письменника — особистості розвинутої і критично мислячої, що, як правило, є вихідцем із народу і відчуває духовні зобов'язання стосовно своїх "коренів", — воно продиктоване також естетичними, культурно-філософськими, мистецькими чинниками.

Не якась інша суспільна група в Україні, а тільки народ історично довів здатність виступити в ролі надійного — і чи не єдиного — оберігача національної мови, спадку етнічної культури. У народному середовищі, особливо інтенсивно у другій половині XIX ст., проходили перевірку на "істинність" громадсько-політичні й культурно-психологічні проекти перевлаштування суспільного життя. Народне середовище, як воно представлене в мистецьких та літературних проекціях, визначало справжність і глибину переживань, замірів, устремлінь особистості, було активно й успішно задіяне в різноманітних художніх пошуках (на рубежі XIX—XX ст. це переконливо розкрили твори А. Чехова, І. Буніна, В. Реймонта, В. Стефаника), зокрема, через зображення життя народу обгрунтовувалась правомірність вичленування письменником тих чи інших міфічних структур і мотивів у "неоміфологічній" та інших течіях.

Український літературний розвиток усього XIX ст. переконує: народ, а не якийсь "верхній" ізольований сегмент суспільства (як це намарне прокламу-

валось теоріями "елітності"), виступає, зазвичай, генетичним і духовним резервуаром у справі формування нових творчих індивідуальностей. Із незмірних, підспудних глибин народного життя беруть, зрештою, початок нові художні ідеї і проблеми у своїй національній визначеності й самобутності.

Дослідження субстанційних основ буття народу й особистості, поставлене на порядок дня в українській прозі 60—80-х рр. та продовжене пізніше, пов'язане із розширенням і змістовним збагаченням художнього хронотопу (часопростору). Це й екстенсивно-географічне розширення зображальної панорами, і деталізування художніх картин, що змальовувалися на все різноманітніших зрізах структури соціуму, це й проникнення історизму в розуміння художнього часу твору. Нарешті, всі ці ускладнювані просторово-часові виміри художнього зображення, притаманного у зазначений період передусім реалістично-натуралістичним зразкам прози, пронизує поняття каузальності — з'ясування спричинюваності певного явища, число складників якого в ході художньої практики також примножується. Досягнення реалізму й натуралізму XIX ст., в тому числі й здобуті національною прозою, стали потужною базою для подальшого розвитку українського письменства.

1.10. Іван Франко

Творчою діяльністю Івана Франка — письменника, мислителя, вченого зроблено титанічний, як на одну людину, внесок у духовну культуру — внесок, що далеко виходить за межі виключно культурно-національні. За рівнем же і масштабністю викарбуваного в цій діяльності творчо-індивідуального, особистісного начала вона постає, безперечно, найяскравішим явищем української культурної історії останньої чверті XIX — початку XX ст. Величезним було значення Франкової діяльності також і в справі висвітлення попередніх періодів національного культурного життя та у закладенні тих духовних підвалин, на яких ґрунтувався його розвиток пізніше.

"Велетнем думки і праці" влучно назвав Франка один із фундаторів наукового франкознавства М. Возняк. Найавторитетніші вчені України та зарубіжжя не раз порівнювали українського титана, людину енциклопедичних знань та універсальних зацікавлень, з чільними діячами епохи Відродження. Вражаючим є коло тих ділянок гуманітарної діяльності, на яких Франко не просто працював, а залишив вагомий, тривалого значення здобуток: від красного письменства в усіх можливих у ньому формах діяльності та жанрах — до історії, економіки й філософії, від фольклору (у всеслов'янському і ширшому обсязі) й етнології — до проблем мовознавства, а навіть і окремих моментів природознавства.

Особливі виміри має постать Франка-літературознавця, перед зором якого уся світова література — від найдревніших точок свого зародження і до найновіших для часу Франка явищ — була розкритою книгою, у якій він не оминув увагою практично жодної сторінки. Додати до цього і Франкову працю публіциста, на різних її зрізах, починаючи від багаторічного щоденного газетярства і закінчуючи об'ємними науково-публіцистичними трактатами, що визначали розвиток політичної думки в тогочасній Україні. "Сорок літ невсипучої, вичерпуючої, всесторонньої праці, яку

при інших обставинах робить цілий гурт людей...", — розмірковував з приводу Франкової діяльності один із представників нового покоління української інтелігенції у 1913 р. [1] Втім, у цьому захопленому міркуванні взято до уваги лише кількісний бік зробленого, тим часом жоден "гурт людей", як-от, приміром, із тогочасного львівського Наукового товариства імені Шевченка, не спроможний був сумою своїх знань замінити унікальної глибини, гостроти й проникливості Франкової думки, неосяжних для когось іншого горизонтів його бачення.

Мислитель і митець із феноменальною потугою самоусвідомлення, Франко у ступені самоідентифікованості більшому, ніж будь-хто інший з українських діячів XIX — початку XX ст., відчував і мислив себе носієм національних духовних рис, як і, рівним чином, невід'ємною часткою великого народного цілого. Письменник неодноразово висловлював міркування й погляди, які дозволяють гадати, що у багатовіковому історичному шляхові народу із минулого в прийдешнє він беззастережно вбачав усю повноту втілення національної самосвідомості й національного волення — сили, яка задає рух національній спільноті. Герой Франкової творчості був завжди на цьому шляху і в моменти, коли доходило до найповнішого ототожнення його з автором, не тільки не умовчував свого "мужицтва" (народного походження) й свого українства, але й свідомо підкреслював їх: "... Я син народа, Що вгору йде, хоч був запертий в льох. Мій поклик: праця, щастя і свобода, Я є мужик, пролог, не епілог" (2, *186*).

Характеристики відношення свого героя до відповідної нації та суспільної верстви в історичний період, коли особливо активізувався процес самовизначення націй і суспільних рухів, становили важливе питання, навіть проблему, до якої Франко неодноразово повертався у своїй творчості. І цю проблему остаточно вирішував таким чином, що відхиляв можливість "безнаціонального" служіння культурному, мистецькому, суспільному поступові взагалі й обирав свідомий обов'язок іти до духовних вершин разом зі своїм народом, вписуючи українство свого народу — а в ньому і через нього й своє власне — в книгу світової історії.

Іван Франко народився 27 серпня 1856 р. в с. Нагуєвичі (нині Івана Франка) неподалік Дрогобича (тепер Львівська область) в сім'ї сільського коваля. Початкову освіту здобував у сусідньому селі Ясениці Сільній, звідки родом була мати (померла 1872 р.), згодом — у так званій нормальній школі отців василіан у Дрогобичі. Ще змалку Івана Франка супроводжувала надзвичайна сприйнятливість і спостережливість. У цілому ряді його пізніших творів відкарбовані його дитячі враження і фантазії, ті розмови, які чув у батьківській кузні, зокрема розповіді самого батька, що лягли в основу сюжету поеми "Святий Валентій", виступали мотивами в поемі "Панські жарти", в оповіданні "Різуни" та ін. Крізь усе життя письменник проніс шанобливе й любовне почуття до батьків, котрі рано покинули світ, відтворив їх образи в поетичному й прозовому слові ("У кузні", присвята в окремому виданні поеми "Панські жарти", вірш "Пісня і праця" тощо); з родинними переживаннями пов'язані тривкі спогади, що зринають протягом усієї Франкової творчості, та й самі її почат-

[1] *Євшан М.* Іван Франко: (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — Київ, 1998. — С. 152.

ки. "Ще від четвертої гімназіальної класи в Дрогобичі (тобто з 1870—1871 рр. — *Авт.*) я почав писати вірші, — констатував І. Франко в передмові до однієї з книг, виданої у 1913 р. — Перший мій вірш під заголовком "Великдень" був присвячений пам'яті мойого батька Якова Франка, що вмер опівночі Великодньої суботи 1865 р." (22, *327*). Втім, в іншому місці, роком пізніше, письменник зазначає, що "майже від самого 1868 р. я писав немало віршами й прозою" (3, *281*).

У дрогобицькій гімназії Франко перебував у 1867—1875 рр., сумлінним студіюванням усіх навчальних дисциплін (незмінно рахувався серед перших учнів), а також і шляхом самоосвіти закладаючи фундамент згодом широко вибудуваної споруди своїх енциклопедичних знань. "У вищій гімназії, — згадував згодом письменник, — попри багату позашкільну лектуру, я писав також досить багато віршами і прозою. Між іншим, переповів я віршами початкову історію Риму до часу Туллія Гостілія, переклав цілий "Короледвірський рукопис" (збірка поетичних творів, містифікат чеських романтиків. — *Авт.*) та значну частину книги Йова (з Біблії. — *Авт.*), переклав також "Антігону" та "Електру" Софокла..." (22, *327*). Як шкільні завдання постали польськомовна віршова драма "Югурта" та «уривок драми "Ромул і Рем" німецькими віршами» (обидві — на теми з римської історії, друга з них не збереглась). Відомі фрагменти двох Франкових оповідань 1873 р. Крім того, до гімназіального періоду творчості Франка належать драми "Три князі на один престол" та "Славой і Хрудош", написані віршами упереміш із прозою. Дії цих драм розгортаються у точно не визначеному і не локалізованому слов'янському минулому, змістом їх є князівські міжусобиці та спільна з народом боротьба князів проти іноземного поневолення.

Франко-гімназист активно освоює здобутки світового літературного розвитку, в його перекладацькому доробку з'являються уривки з "Фауста" Ґете (пізніше він перекладає всю першу частину цієї трагедії та фрагмент другої), із "Пісні про Нібелунгів", із "Магабгарати" (епізод під заголовком "Смерть Гидимба"). Згодом як перекладач він іще повертається до цього епосу, як і до інших творів давньоіндійського письменства. Перекладає Франко і "Слово о полку Ігоревім", ряд п'єс для театру "Руської бесіди", серед них "Уріель Акоста" К. Гуцкова та ін. Все це засвідчує надзвичайно широкий розмах літературних планів молодого Франка, готовність і здатність працювати на ділянці багатьох жанрів, що характеризує також і його початкові погляди на літературу — в основі "класицистичні", доповнювані пристрасним інтересом до характерних явищ в обширі всієї світової літератури.

Першими друкованими творами Франка стали сонет "Народнії пісні" та вірш "Моя пісня", що з'явились у 3-му й 4-му номерах львівського журналу "Друг" у травні 1874 р.

З осені 1875 р. І. Франко — студент львівського університету. Прибувши у Львів, молодий письменник встановлює тісні стосунки з редакцією журналу "Друг", з "Академическим кружком" — студентським гуртком, що перебував під впливом москвофілів. Діяльність Франка та його однодумців, передовсім М. Павлика, згодом зумовила відхід цих органів від консервативної, визначуваної перестарілими політиками й культурними діячами орієнтації, їх поворот до сучасніших проблем, зокрема життя народу та мови, наближеної до живої народної. Принаймні це можна тверди-

Іван Франко. Фото. 1896 р.

ти стосовно журналу, в якому з лютого 1876 р. Франко стає секретарем редакційного комітету, а трохи далі він же з Павликом починають визначати новий напрям цього видання.

Динамічно розширюваний світогляд молодого Франка, його живий інтерес до всіх нових течій громадсько-політичної, культурної, літературної думки в Європі, Росії, Наддніпрянській Україні не могли не заходити у суперечність, а далі й конфлікт із запліснявілою у своїй старожитності "рутенською" громадою відсталої Галичини — як москвофільського, так і народовського крила. Значний вплив на гурток молодої інтелігенції, що групувалася навколо "Друга", мав М. Драгоманов, котрий, уже перебуваючи в еміграції у Швейцарії, зав'язав листування з Франком та його сподвижниками.

Протягом 1875—1877 рр. Франко друкує у "Друзі" низку поетичних творів, повість "Петрії і Добощуки" (1875), прозовий цикл "Борислав", кілька рецензій на книги, що з'явилися того часу, та естетичну студію "Поезія і єї становисько в наших временах". У 1876 р. він видає поетичну збірку "Баляди і розкази", а в альманасі "Дністрянка" з'являються його оповідання "Лесишина челядь" і "Два приятелі".

У франкознавчих дослідженнях, починаючи, найочевидніше, вже з М. Євшана, не бракує концепцій, головним принципом яких є намагання будь-що-будь обґрунтувати двоїстість творчої особистості письменника, розчленувати Франкову творчість по лінії протиставлення "суспільний діяч — поет", а в самій поезії звести у протиставленні суспільні інтереси та якусь нібито "чисту", "незаангажовану" поезію. Наприкінці XX ст. набула популярності теза, згідно з якою Франкове міркування про шлях "від соціології до індивідуальної психології", що його, на думку письменника, проходить світова література в своєму розвитку (див. 34, *363*), нібито можна без застережень перенести на еволюцію творчості самого Франка.

Певна річ, у багатій творчій спадщині Франка не важко віднайти деяку суму фактів і явищ, придатних для того, щоб розвести їх по зазначених двох полюсах: "громадсько-суспільному" та "індивідуально-поетичному". Не чужою була для Франка тема двоїстості та двійництва (про це детальніше трохи далі). Проте такі концепції усе ж видаються поспішними, поверховими і "полегшеними", такими, що поза своєю розрахованою на ефект драматичністю упускають безперечну світоглядно-естетичну єдність Франкової творчості та її справжню, що не зводиться до бінарної структури, складність із багатолінійними зв'язками між жанрами, рівнями й компонентами.

Суспільну позицію на жодному з етапів еволюції Франко як митець не відчував якимось чужорідним для його творчості елементом, ніколи не відкидав

її і не зрікався. Аналіз творчості Івана Франка в аспекті "рецептивної естетики" (пов'язаної із сприйняттям твору) неодмінно мусить виявити її особливу приверненість до діалогу з більшою чи меншою колективно організованою спільнотою. Культурна відкритість для погляду "іншого" виступає як одна з визначальних рис Франкової творчості. Романтичний спосіб життя поза суспільством не був притаманний І. Франкові бодай тією невеликою мірою, як це відбито у Шевченковому "Перебенді". Навіть у приватному листуванні творчість Франка постає для нього самого явищем наскрізь публічним, котре щойно відбулось і відбувається, історичним документом, гідним того, щоб йому приділяв увагу сам автор у спілці з іншими, кваліфікованими для цього адресатами (як-от, приміром, А. Кримський).

Уже рання поезія Франка засвідчує собою єдність творчої авторської позиції, а в її межах — доволі широкий діапазон жанрів, стильових підходів, тематичних інтересів.

Ще переконливіша множинність стильових начал, що цілковито спростовує дослідницьку тезу "від соціологічної до психологічної зумовленості", репрезентує рання Франкова проза — ряд творів, які, будучи близькими за часом написання — у проміжку між 1875 та 1877 рр., з самого початку заявляють розмаїті грані таланту й художнього спрямування молодого Франка як прозаїка. Це й пригодницько-романтична, із деяким виходом в історію та із просвітительською тенденцією повість "Петрії і Добощуки" (1875), і позначене гумором, побудоване на грані гротескної бувальщини й небилиці оповідання "Два приятелі" (такого зразка гумор властивий пізнішим оповіданням, зокрема "Грицева шкільна наука", "Історія моєї січкарні"), і ті твори малої прози, що засвідчують готовність до сприйняття й розгортання натуралістичної манери, наприклад, оповідання "Лесишина челядь", де засобами розмірено-споглядальної оповіді представлено фрагмент сільського життя протягом дня, та цикл "Борислав" — твори гостро сучасної теми про навальні соціально-економічні зміни в галицькому регіоні, пов'язані з розробкою бориславських нафтопромислів, зміни, здатні перевертати й ламати людські долі. До цього ж раннього періоду належить також оповідання "Вугляр", яке, маючи на перший погляд нарисовий характер, позначене стихійного зразка художністю (не випадково воно, свого часу втрачене Франком, було опубліковано 1909 р. в модерністському журналі "Будучність" як твір, що відповідав естетичній програмі журналу). Оповідання яскраво характеризує одну з суттєвих і постійних рис Франкової творчості — тяжіння уяви письменника до незвичайних пригод як зовнішнього, так і внутрішнього життя індивіда, дивних, екстраординарних складових якогось випадку, переживання тощо, враження котрих тим сильніше, що подається, як правило, на реальному тлі повсякдення.

З 1875—1876 рр. І. Франко виступає із працями наукового та літературно-критичного плану, друкує рецензії на твори з поточного літературного життя. До 1876 р. належить його "студіюм естетичне" (естетична студія) "Поезія і її становисько в наших временах". Ця перша спроба теоретичного узагальнення художніх предметів, заманіфестовуючи сміливі наміри письменника, водночас іще зберігає на собі деякі сліди тієї модифікації "класицизму", що, базована на засадах архаїчної докантівської естетики, домінувала в Галичині тих часів. Уже наступного року в рецензіях на романи Е. Золя й І. Тургенєва молодий

І. Франко здобувається на більш тверезе й сучасне бачення природи літератури, зрештою, відповідніше і його власній художній практиці.

З 1877 р. несподівано починаються політичні переслідування Франка, що відчутно позначилося на його біографії та знайшло емоційний відгук у творчості. Франкові безпідставно було інкриміновано зв'язки з підпільними соціалістичними організаціями та соціалістичну пропаганду. 12 червня його було заарештовано, розпочався судовий процес, фігурантами якого виступали також М. Павлик і його сестра Анна (пізніше брала участь в українському літературному житті як автор оповідань та спогадів), Остап Терлецький (трохи пізніше — публіцист і літературний критик) та інші. Франка було засуджено на шість тижнів суворого ув'язнення. Оскільки слідство тривало довгий час, а після судового процесу було відстрочено здійснення вироку, лише 5 березня 1878 р. він вийшов із в'язниці.

Несправедливий суд назавжди визначив іронічно-саркастичне ставлення Івана Франка до "свобод" Австрійської імперії, мимоволі сприяв розширенню його політичного світогляду, а тюремні враження, доповнені пізніше в результаті іще двох арештів (1880 та 1889 р.), спрацювали на збагачення мотивів та художніх деталей Франкової творчості у прозі й поезії.

Найтяжчим ударом, втім, як неодноразово зазначав сам Франко, було для нього те насторожене, недовірливе, переполошене ставлення з боку багатьох знайомих і незнайомих, взагалі з боку переважної більшості галицького культурного товариства, яке його зустріло по виходу з тюрми. Це ставлення ще раз переконало письменника в убогості думки, у вузькості світогляду тогочасних галицьких провідних "мужів", у кричущій культурній провінційності Галичини. У зв'язку з "соціалістичним" процесом було ліквідовано журнал "Друг", а Франко виведений із членів товариства "Просвіта". Йому було заборонено відвідувати читальню товариства "Руська бесіда" тощо. "А люди (з старших), котрі хотіли мати зо мною яке-небудь діло, видались зо мною тільки в секреті, що мене ще дужче принижувало", — згадував Франко (49, *246*).

І однак побіля Франка розширювалось коло однодумців, переважно з молоді. По закриттю "Друга" стояла потреба в друкованому органі, де можна було б містити нові художні твори, що на них уже відбивався повів оновлюваної естетики, праці публіцистичні, філософські, літературно-критичні. Таким органом спочатку став журнал "Громадський друг" (вийшло два номери, діяльну участь у підготовці яких взяв М. Павлик), потім збірки "Дзвін" та "Молот" (усі вийшли у 1878 р. і всі через деякий час по виходу зазнавали конфіскації, проте у проміжку до прокурорської ухвали чи судового рішення активно поширювалися).

У цих виданнях вперше побачила світ повість Франка "Boa constrictor" — значне явище творчості письменника та української прози загалом, твір новаторський темою і художнім підходом. Там же з'явилося кілька поетичних творів Франка, що засвідчували нову, енергійну громадянську дикцію поета, широкий гуманістичний розмах його поетичної, а заразом суспільної, філософської думки: "Наша ціль — людське щастя і воля, Розум владний без віри основ, І братерство велике, всесвітнє, Вільна праця і вільна любов!" (3, *336*).

У період до ув'язнення маючи про соціалізм уявлення найзагальніші, Іван Франко по виході із тюрми ґрунтовно зацікавлюється цим суспільно-політич-

ним, а в розрізі теорії — інтелектуальним рухом, яким на останню чверть XIX ст. охоплено було багато країн Європи і в руслі якого вів діяльність чималий загін визначних тогочасних філософів, економістів, політиків. Знайомлячись із десятками відгалужень соціалістичної доктрини (безперечно, і з найпоширенішою марксівською теорією), Франко бачив соціалізм як майбутню громадську спільність вільних людей, де не буде місця визиску й гніту, злидням одних і нечуваному багатству інших, де пануватиме справедливість і братерська любов (ідеї громадської солідарності у різний спосіб художньо представлені в повістях "Борислав сміється" та "Захар Беркут", у віршовому циклі "Гадки на межі" та ін.). При цьому він, письменник і мислитель, передбачав довгу дорогу в напрямку до такого ладу й рішуче відкидав екстремістські форми боротьби, про що виразно свідчить одне з пізніших оповідань "Хома з серцем і Хома без серця". У часи Франка соціалістична теорія ще не зазнала компрометації волюнтаристським, тоталітарним втіленням, тож він ніколи не зрікався свого "соціалізму", ніколи не кидав каменем на свої молодечі ідеали — за всієї далекосяжної еволюції своїх світоглядних уявлень. Проте, спостерігаючи наприкінці життя одностороннє посилення саме такої, тоталітарного ґатунку, теорії, зазначав у "Передньому слові" збірки "Мій Ізмарагд": «Жорстокі наші часи! Так багато недовір'я, ненависті, антагонізмів намножилося серед людей, що не довго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну релігію, основану на догматах ненависті та класової боротьби. Признаюся, я ніколи не належав до вірних тої релігії і мав відвагу серед насміхів і наруги її адептів нести сміло свій стяг старого, щиро-людського соціалізму, опертого на етичнім, широко гуманнім вихованню мас народніх, на поступі й загальнім розповсюдженні освіти, науки, критики і людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів, не на бюрократичній регламентації всеї людської будущини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої "світлої" будущини» [2].

Ще в опозиційних виданнях 1878 р. Франко друкує окремі статті, присвячені питанням соціалістичної теорії, того ж року видає невелику брошуру польською мовою "Co to jest socjalizm", а також розпочинає співробітництво у газеті польських соціалістів "Praca". Польське середовище було більш підготовлене до сприйняття названих ідей. Високу оцінку участі Франка у польському соціалістичному робітничому русі, що тривала більше десяти років, дав М. Грушевський, він же, втім, вказав і на причину пізнішого відходу від нього Франка: еволюція цього руху в бік польського націоналізму, висунення у ньому гасел, суперечних українській національній справі [3].

Після досвіду конфіскат новим етапом втілення едиційних проектів Франка стала серія "Дрібна бібліотека", що видавалася з його найдіяльнішою участю протягом 1879—1880 рр. Франко публікує тут у вигляді брошур кілька перекладів популярних природознавчих і суспільствознавчих праць, а також свій переклад містерії Байрона "Каїн"

---

[2] *Франко І.* Давнє й нове. Друге, побільшене видане збірки "Мій Ізмарагд": Поезії. — Львів, 1911. — С. IX—X.

[3] *Грушевський М.* Апостолові праці // Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 201; див. також: *Луців Л.* Іван Франко — борець за національну і соціяльну справедливість. – Нью-Йорк, 1967. — С. 630.

та збірку перекладів "Думи і пісні найзнатніших европейських поетів". Збірку склали 18 творів з німецької, англійської та російської поезії, серед них кілька віршів Г.Гейне, інші зразки німецької та англійської політичної лірики, а також "Прометей" і "Переміна рослин" Й.-В. Гете та "Озімандіас" і фрагмент з поеми "Цариця Меб" П.-Б. Шеллі. В цій же серії було видруковано роман Е. Золя "Довбня" ("Пастка") в перекладі Ольги Рошкевич (була нареченою Франка, але влітку 1879 р. взяла шлюб з іншим).

Лютим і березнем 1880 р. позначене завершення роботи Франка над сатиричною поемою "Ботокуди", в якій піддано дотепному й гострому осміянню тогочасну галицьку дійсність, точніше, ту сферу культурного життя, що нею заправляли москвофіли (відірване від народних інтересів угруповання інтелігенції, виведене в поемі під назвою "ботокудів" — дикого, нецивілізованого на ті часи південноамериканського племені). З уїдливим гумором, у стилі, що нагадує сатиру Г.Гейне, подає автор "хроніку" пустих ботокудських "діянь" (якими ті "мужі" сподіваються бути вписаними в "історію"), показує їх велеречиві розміркування над дріб'язковими проблемами, їх "скромність" і заразом "мудрість" щодо наук ("А латинських альфабетів Ми не хочемо і знати, — Злі вони для нас, бо ми Їх не вміємо читати"), їхній "героїзм" у борні за недоторканність архаїчних традицій ("І сидить в "Голоднім домі" Ботокудська рада й досі, Против мрій, думок, теорій Сміло голос свій підносить..." (1, *109*), тут — натяк на "Народний дім", культурну інституцію, опановану "москвофілами", та на їхній же політичний орган — Головну руську раду). Ймовірно, через те, що видрукування поеми запевне викликало б скандал в галицькому суспільстві тих років та ускладнило б і без того непросте становище молодого Франка, М. Драгоманов відрадив поетові давати твір у друк (вперше поема була опублікована в другому виданні збірки "З вершин і низин", 1893 р.).

У 1880 р. Франко зазнав ще одного ув'язнення за безпідставною підозрою, основою якої стало те, що підозрюваний уже мав покарання за "соціалістичну агітацію". У коломийській в'язниці Франко створив вірш "Вічний революціонер", низку інших віршів, що пізніше увійшли до збірки "З вершин і низин". Побут у в'язниці в Дрогобичі, що була на маршруті арештантського етапу з Коломиї, а також інші автобіографічні мотиви того часу відбито в його оповіданні ("повістці") "На дні" — також видруковано в серії "Дрібна бібліотека".

Активна діяльність Франка упродовж усього життя постійно, а в окремі моменти особливо гостро ставила на порядок дня потребу в періодичному виданні, де письменник міг би вміщувати свої різножанрові твори й наукові та публіцистичні праці, здобутки творчого духу, що захоплював у свою орбіту все ширші життєві, суспільні, наукові зацікавлення. У 1881—1882 рр. поряд із співробітництвом в інших виданнях Франко найбільше приділяє уваги журналу "Світ", що його видавав Іван Белей (свого часу редактор "Друга", пізніше певний час редактор газети "Діло"), у ряді питань солідарний з Франком. Обидва вони, бажаючи широкого розголосу видання та остерігаючись конфіскацій, вели журнал у напрямі більш поміркованому, ніж це притаманне було, приміром, для "Громадського друга". В ці роки у Львові продовжувалось видання тижневика "Батьківщина", з 1880 р. почав виходити журнал "Зоря", чергової перерви, втім, зазнала "Правда". На тлі цих та інших галицьких видань журнал

"Світ" — завдяки праці у ньому Франка та Франковим оцінкам, що з ними рахувався редактор, — було виданням найбільш змістовним, відкритим для нових думок, для життєво проблемних художніх творів.

Франко саме в цей час мешкає переважно в Нагуєвичах, листуючись із Белеєм та іншими, надсилаючи матеріали поштою. Ці роки приносять Франкові велику кількість віршових творів, що склали цикли "Із галицьких образків", "Скорбні думи", "Веснянки", "Осінні думи", "Картка любові" (друковані в "Світі", далі увійшли у збірку "З вершин і низин"). Для Франкового поетичного мислення відкриваються нові обрії, поет сягає в глибину почуттів особистості, яка бачить себе у зв'язку з людністю, з суспільним життям, з природою, із Всесвітом. "Земле, моя всеплодющая мати, Сили, що в твоїй живе глибині, Краплю, щоб в бою сильніше стояти, Дай і мені! ... Дай і огню, щоб ним слово налити, Душі стрясать громовую дай власть, Правді служити, неправду палити Вічну дай страсть!.." (1, *28*). У Франковому перекладі 1882 р. виходять окремими виданнями перша частина "Фауста" Ґете та "Мертві душі" М.Гоголя — переклади, що мали, особливо перший, велике значення для розширення стильових спромог українського художнього мовлення. У "Світі", з 1-го по 21-й двотижневик, Франко друкує повість "Борислав сміється" (незакінчена), яка за рядом мотивів перегукується з "Boa constrictor" та з іншими прозовими творами "бориславського" циклу. В ці роки створено також оповідання "Добрий заробок", "Слимак", "Цигани". В батьківський хаті у Нагуєвичах він восени 1882 р. протягом півтора місяця пише історичну повість "Захар Беркут" — на конкурс, оголошений журналом "Зоря" (повість здобула першу премію і наступного року була видрукувана на сторінках цього журналу, а також вийшла окремим виданням).

У ці роки Франко робить значний поступ як учений-філолог. Насамперед варте уваги те, що в статтях, друкованих у журналі "Світ", він наближається до вузлових питань розвитку національної літератури, зокрема, із надрукуванням розвідки "Причинки до оцінення поезії Тараса Шевченка" розпочинає ґрунтовне вивчення творчості великого поета. Паралельно молодий учений працює над чималою обсягом фольклористичною розвідкою "Жіноча неволя в руських піснях народних" (надрукована в "Зорі" у 1883 р. та випущена окремим виданням).

Не пригасає активність Франка і в тематиці філософській, суспільній, громадсько-політичній. У співавторстві з діячами польського робітничого руху Л. Інлендером та Б. Червенським він 1881 р. пише "Program socjalistów galicyjskich" (початкова назва: "Program socjalistów polskich i rusinskich wschodniej Galicji"), виступає із статтями з галузей статистики й економіки, друкує узагальнююче-історичний огляд "Війна і військо в наших часах", а також великий трактат "Мислі о еволюції в історії людськості" (в журналі "Світ"), де, ґрунтуючись на здобутках переважно сучасної йому позитивістської науки, стверджує неухильний, хоч і тривалий у своєму звершенні поступ як в царині живої природи, так і в людському суспільстві. Одним із чинників вдосконалення суспільства авторові бачилось заведення "громадського" ладу, управління через представництво громад. Ця думка, своєрідна ідеологічна "тенденція", містилась у згаданій вже повісті "Захар Беркут", проте реалізована тут не як апріорна доктрина, а через художнє втілення в захоплюючому сюже-

ті твору, в живості змальованих подій та характерів.

Після припинення виходу журналу "Світ" (через матеріальні нестатки) Іван Франко пристає на пропозицію О. Партицького, редактора "Зорі", працювати у цьому виданні. Таким чином, у 1883—1886 рр. він активно — але й не без перерв, спричинених драматичними колізіями у його стосунках з чільними народовцями, — виступає на сторінках "Зорі", а також газети "Діло". Тут Франко вміщує свої художні твори (та із своїм критичним супроводом твори інших письменників, як-от: А. Могильницького, С. Руданського чи А. Свидницького), статті й розвідки з літературного життя України й інших народів, рецензії на театральні вистави, реферати помітних праць, що з'являлися того часу, а також свої власні праці з галузі філософії, естетики, політології, а крім того, масу заміток, кореспонденцій тощо із поточного суспільно-політичного й культурного життя. З 1884 р. він активно виступає як дописувач з Галичини у варшавському тижневику "Prawda", а через рік — і в польському тижневику "Kraj", що виходив у Петербурзі. Ймовірно, найбільш відрадною для Франка була його праця в "Зорі", літературно-художньому й науково-популярному журналі, найзначнішому і найвагомішому на той час в Україні.

Однак, незважаючи на те, що Франко виконував левину долю роботи, піднімаючи видання на вищий рівень, — у період, коли редактор почув себе не в силі справлятись з обов'язками, верховоди народовської партії вдавались до всіх заходів, аби не допустити редакторства Франка. Втім, у їх середовищі були й розсудливіші діячі, здатні міркувати об'єктивно. Захоплювався багатогранним талантом Франка та його фантастичною працездатністю мовознавець Є. Желехівський. У своїх оцінках колеги вторив йому І. Белей. А коли письменник на знак протесту тимчасово покинув народовські видання, Т. Окуневський, один з молодших лідерів цієї партії, у листі до О. Кониського (в березні 1885 р.) писав про Франка: "... він з-поможе нас найталановитіший, і відколи він перестав дописувати до "Діла" і "Зорі", ті часописи стратили більше як половину вартості" [4].

Франко в ці роки стає тим публічним діячем, різностороннім літератором, діяльність котрого звести до одного якогось фаху неможливо. Заповнюючи сторінки багатьох часописів найрізноріднішими художніми, публіцистичними, науковими текстами, він, як це засвідчує лист до Олени Пчілки з листопада 1885 р., іноді вловлює в душі "бажання тихої літературно-наукової праці" (48, *583*), проте в дійсності далекий, щоб цим обмежитися. З одного боку, до діяльності універсального журналіста його змушують обставини, не кажучи вже про потребу елементарного матеріального забезпечення (а з 1886 р., з одруженням, він змушений утримувати сім'ю). З іншого ж боку, Франко відчуває себе борцем, сповненим енергії, знань, нових думок, йому є з чим іти на сторінки галицьких і позагалицьких часописів, адресуючись і найближчому оточенню, і всьому суспільству, народу. "Я можу хоч і з помилками, а все-таки сказати багато дечого такого, чого в нас у Галичині ніхто другий не скаже" (48, *435*), — зазначав Франко, відповідаючи М. Драгоманову та М. Павликові на їх звинувачення в тому, що він "добровільно піддався песиголовцям", як вони означували роботу в авторитетних і

[4] Див.: *Дей О. І.* Іван Франко: Життя і діяльність. — Київ, 1981. — С. 129.

популярних, але, на їх переконання, консервативних народовських виданнях.

Протистояння І. Франка й групи помітних галицьких діячів того часу, що належали переважно до народовського табору, триває практично до початку XX ст., час від часу набираючи форм конфлікту. Чимало творів письменника, такі, як "Україна мовить", "Сідоглавому", «Декілька афоризмів у альбом "Ділу"», "Многонадійний" та інші, містять у собі рефлексію ліричного героя на це протистояння; відлуння його драматизму сягнуло й часів "Мойсея" (образи Датана й Авірона у цій поемі). Герой Франкової творчості, принаймні поетичної, мав досить підстав для "байронізму", для зайняття позиції особистості, що її не зрозуміло оточення, — і все ж письменник рішуче надає перевагу іншій позиції: ініціативного діалогу із суспільством, у якому живе.

По усуненню із "Зорі" у 1886 р., що означало позбавлення постійного заробітку, та по невдалій спробі заснування власного журналу Франко приймає пропозицію співробітництва від місцевої польської газети "Kurjer Lwowski". Він очолює один з головних відділів цієї газети, суспільно-політичний, і працює тут з початку травня 1887 до середини травня 1897 р. Праця в цій газеті дає йому відносно непогане фінансове забезпечення та можливість приділяти увагу темам, що захоплювали його як митця і науковця.

Поступ Франка як поета упродовж 80-х рр. засвідчує підготовка збірки "З вершин і низин" та перше видання її 1887 р. Збірка мала значення новаторського явища в українській поезії останньої чверті XIX ст. Вона представила новий тип героя — свідомого борця за національне самоутвердження свого народу й соціальну справедливість. Цей герой — не самітник і не лише мрійник, він виступає в колі, хай іще вузькому, своїх однодумців, укладаючи з ними заповітні плани на життя, на майбутнє. У збірці окреслено широкий діапазон (ще ширший і багатоманітніший він у другому виданні цієї збірки) переживань і думок героя. У плані розкриття його свідомості рішуче задекларовано розуміння часу реалізації національної справи ("Не пора, не пора, не пора Москалеві й ляхові служить! Довершилась України кривда стара, — Нам пора для України жить..." [5]). Збірка була однією з найяскравіших спроб — у поезії не тільки українській, але й у масштабі всієї європейської — впровадження у поетичне слово реалістично-натуралістичного типу письма. Це стосується передусім творів сюжетних — ряду "галицьких образків" та найбільшої обсягом серед Франкових творів цього жанру поеми "Панські жарти". Тут на матеріалі, що до того часу став уже історичним, зображено життя галицького села 40-х рр., до скасування кріпацтва в межах австрійської держави, в мальовничих сценах та окреслених характерах виведено протистояння пана поміщика й організованої сільської громади.

У 1893 р. Франко здійснює друге, істотно доповнене видання цієї збірки. Доповнення торкнулись майже всіх розділів, особливо ліричних. Вірші громадянського плану, писані переважно на початку 80-х рр. і досить широко представлені в першому виданні збірки, у яких виведено сповнену молодечого ентузіазму особистість героя-борця, особистість із широкими суспільними зацікавленнями та почуттям обов'язку перед народом, доповнюються далі не тільки циклом "Веснянки", де поперед-

[5] *Франко І.* Твори: В 3 т. — Київ, 1991. — Т.1. — С. 63—64.

ня тема переведена у "натурфілософське" мелодійне звучання, але й циклом "Скорбні пісні", що настроєво по-своєму "урівноважує" безоглядний порив юного героя, та особливо циклами "Осінні думи" й "Нічні думи". В останніх циклах дано волю домінуванню меланхолійних почуттів — у темах смерті, передчуття неминучого вичерпання душевних сил, відчаю перед пануванням зла у світі та позірного одноманітного кружляння світової історії. Суттєвим розширенням змісту збірки, а в плані розвитку поетичного слова — новаторським кроком, який рішуче проголошує нову тему як поетичну та нові естетичні принципи у її висвітленні, став цикл "Тюремні сонети", своїм постанням пов'язаний з іще одним, третім арештом та ув'язненням Франка у серпні—жовтні 1889 р. Сонетні натуралістичні замальовки переростають у роздуми про "лад суспільний", котрий видимістю права прикриває безправ'я. І зверненням до імперії ("Тюрмо народів!.."), у якому жорстока реалія поетового життя стає широкоохопною метафорою, і загальним композиційним рухом циклу — від "вонючих сіней" і "хідників тісних" тюрми до роздумів про злочинства двох імперій, Австрії та Росії, що несуть гніт народам і особистостям, поет свою власну пригоду піднімає на високий рівень узагальнення. Цим автор концентрично окреслює великий простір під знаком "тюрми", а в ньому — як безоглядних борців, так і боягузливих конформістів.

У збірці "З вершин і низин" доповнено й цикл "Україна" — ще раніше (1883) написаним віршем-гімном "Розвивайся ти, високий дубе...", що в ньому звучить світла віра у справу національного відродження ("Встане славна мати Україна, Щаслива і вільна, Від Кубані аж до Сяну-річки Одна, нероздільна...")[6] та заклик до єднання заради цієї справи. Піднесений пафос згаданого циклу посвоєму підтримують окремі твори з іншого циклу — "Жидівські мелодії" ("Самбатіон", "Асиміляторам", "Заповіт Якова"), у яких також — через призму уявлень представника іншої нації — емоційно викладено проблему згуртування нації та її майбутньої долі. Такий "функціональний" перегук окремих моментів національної проблематики та образів боротьби, який встановлює поет між історією народу, що є героєм Біблії, і колізіями українського національно-культурного й політичного руху, уповні зазвучить пізніше в поемі "Мойсей".

Композиційно значиме місце у циклі "Легенди" цієї збірки знайшла ще раніше написана та окремо видана 1889 р. філософська поема "Смерть Каїна". Твір був задуманий Франком як оригінальне продовження сюжету драми-містерії Байрона "Каїн", що її Франко переклав і видав 1879 р. Український поет зображує самітні (певний час героя супроводжує дружина, але далі помирає) блукання Каїна після вбивства ним свого брата. Поетичною виразністю, яка мимоволі зближує тут поетику Франка зі зразками пейзажного живописання європейської поезії (наприклад, представників французького романтизму), відзначається у багатстві уяви відтворюваний поетом "біблійний" ландшафт, що ним простує Каїн, — безмірні пустелі, гори, видива, які тонуть вдалині, тощо, проте головне в цій поемі, звичайно ж, Франкова концепція світового образу. Характерові цього героя, окресленого Байроном, Франко надає подальшого стрімкого руху, виявляючи еволюцію його світоуявлень. Вибравшись на гору,

[6] Там само. — С. 65.

Каїн спостерігає у Раю ті фатальні "дерева", вибір між якими, згідно з біблійною легендою, нібито визначив долю людства. В результаті роздумів герой доходить до висновку, що "життя", яке уособлює одне з них, є насправді любов'ю. Отже, не обов'язково здобуватися Раю, щоб збагатитися тими почуттями, які дає "дерево життя": любов людина носить у своєму серці й мусить відкрити іншим це своє джерело. З такою думкою Франків Каїн рушає назустріч нащадкам, але не встигає оповістити їм свою думку: йому не уникнути долі трагічного героя. Каїн (тут Франко використовує відомий йому апокриф) нібито через помилку сліпця-лучника падає убитим. Типово "байронічний" герой, не втрачаючи своєї монументальності, в поемі Франка здійснює поворот до іншої системи цінностей. На її складанні позначились обставини далеко пізнішого етапу соціальних і національних рухів, етична ситуація Франкового часу. Для "біблійної" поеми автор обирає героя, якому не властиві першопочатково смиренність і невинність, і тим примітніше, що у Франковій інтерпретації Каїн духовно простує від всезагальної ненависті й обридження людьми до проповіді любові-життя. Поема "Смерть Каїна" по-своєму спрацьовувала на підсилення домінантного пафосу збірки "З вершин і низин".

Новими здобутками відмічений також шлях Франка-прозаїка. Ще наприкінці 70-х рр. у нього виникає задум "в цілім циклі новел списати по змозі всі боки життя простого люду й інтелігенції: відносини економічні, освітні, правні, політичні і т. ін." (49, *246*). Упродовж 80-х рр. чимало зразків активної праці новеліста з'являється друком, переважно на сторінках періодики. У 1890 р. виходить у світ прозова збірка Франка "В поті чола. Образки з житя робучого люду". Два десятки творів, тут зібраних, подали барвисту панораму сучасної для автора дійсності. Це життя й побут селянства, дрібних ремісників і заробітчан, міських службовців, колізії, пов'язані із пошуками нужденного заробітку та відстоюванням прав власності, із першими кроками в пізнанні світу ("Малий Мирон", "Грицева шкільна наука", "Оловець", "Schönschreiben"), з любовними пристрастями тощо. Серед творів збірки — ті, що містять спроби поглибленого психологічного малюнку (на межі оповідання та повісті, як-от: "На дні", "Маніпулянтка"), позначені гумористичними або сатиричними нотками ("Довбанюк", "Історія моєї січкарні", "Schönschreiben"), історії, у різний спосіб позначені відтінком трагізму ("Оловець", "Цигани", "Сам собі винен").

Збірка "В поті чола" стала визначним явищем української прози кінця XIX ст. (таке враження здатні були підсилювати й твори "бориславського циклу", сюди не включені), представляла автора як майстра її "малих" жанрів. Від цієї збірки, що знаменувала певний етап прозової Франкової творчості, беруть початок, немов радіально відгалужуючись, декілька наступних прозових збірок, які автор укладав переважно за принципом змістово-тематичним.

Прозова творчість Франка з деякого часу стає відомою й інонаціональному читачеві. Уже 1884 р. було перекладено й надруковано у варшавському журналі "Przegląd tygodniowy" його повість "Boa constrictor". Двічі, у 1886 та у 1888 рр. (останній — за редакцією письменниці Елізи Ожешко), перекладалася польською мовою повість "На дні"; невдовзі після української першопублікації з'являлися в польському перекладі оповідання "Оловець", "Слимак", "Історія моєї січкарні", "Schönschreiben" тощо.

Цілий ряд творів Франкової прози спершу були друковані у польських виданнях, будучи або автоперекладами, або написаними в першому варіанті по-польськи, — "Рутенці" (1888), "Муляр", "Рубач", "Як пан собі біди шукав" ("W pogoni za biedą"), "Домашній промисл", "Чума", "Яць Зелепуга", "Маніпулянтка" та інші. 1896 р. віденський журнал "Die Zeit", з яким у Франка й далі було тривале співробітництво, здійснив першодрук Франкової новели "Das Recht des Schweines" (українська назва — "Свинська конституція"), того ж року твір було опубліковано польською, українською, російською, а згодом також англійською, французькою, литовською мовами. Вперше у німецькому варіанті з'являлися такі прозові твори Франка, як "Острий-преострий староста", "Історія одної конфіскати", "Із галицької Книги Битія", "Терен у нозі" (1904), "Хома з серцем і Хома без серця". Починаючи з 1883 р., коли в "Одесском вестнике" видрукувано було "Школьный год Грицка" ("Грицева шкільна наука"), твори Франка стають відомими російському читачеві, серед них оповідання "Цигани", "Сам собі винен", "Ґава", "Чума" та ін. У Петербурзі 1903 р. було видано збірку вибраних оповідань Франка в російському перекладі "В поте лица", пізніше, іще за життя письменника, — цілий ряд інших творів.

У колі інонаціональних напрямків творчого співробітництва Франка найтіснішими були його взаємини з польським мовно-культурним середовищем. Крім десятиліття (1887—1897) регулярної роботи в газеті "Kurjer Lwowski" з виступами на самі різноманітні теми політичного, культурного, літературного й наукового життя, це й цілий ряд помітних публікацій, переважно літературознавчої тематики, у польських часописах. Співробітництвом із польською пресою та зв'язками із польським суспільним рухом зумовлене написання повісті "Lelum i Polelum" ("Лель і Полель", 1887). Повість продовжувала уже поставлену на той час у творчості Франка проблему діяльності близької до народу інтелігенції над вирішенням суспільних питань. Позитивний герой тут "подвійний" — брати Владко та Начко Калиновичі; їх історія, від народження до смерті, постає не стільки "двійництвом", скільки паралельним, взаємосуголосним розгортанням двох життєвих шляхів. У плані міфологічному вони виступають як Лель і Полель та представляють різні, хоч і пов'язані між собою, душевні начала. Проте естетичної "чистоти" новоромантичного міфу в повісті не дотримано: розраховуючи також і на масового читача, автор у ряді випадків вдався й до прийомів белетризму. За життя автора з тексту повісті було викроєно лише кілька оповідань і надруковано польською та українською мовами.

Кількома роками раніше Франко працював над повістю, що мала попередню назву "Не спитавши броду". До завершення й остаточної назви твору справа не дійшла — він також став матеріалом для низки пізніших оповідань: "Ґава і Вовкун", "Геній", "Гершко Гольдмахер", "Дріада" та ін. Повість розпочиналася з помітним художнім розмахом, увібрала чимало психологічних спостережень автора зі сфери міжособистісних взаємин. У ній намічено ряд колоритних характерів, що групуються навколо головної сюжетної лінії — стосунків студента-медика, плебея за походженням, Бориса Граба зі шляхтянками Густею Трацькою та Мільцею Міхонською. Твір, імовірно, міг би бути завершений у стильовій манері, побудованій на півтонах, для чого, можливо, авторові довелося б пожертвувати

окремими зарізкими картинами (як-от смерть Міхонської від апоплексії), проте на тому етапі діяльності, коли для об'ємних творів, на відміну від більш вільної малої прози, письменник усе ж пошукував раціонально визначеного "сенсу", роботу над твором було припинено. Спробу реконструювати "Не спитавши броду" як певну відносну цілісність здійснювали свого часу франкознавці М. Возняк та Г. Вервес.

До здобутків Франка-прозаїка цього періоду варто віднести невелику повість (у підзаголовку: "казка") "Без праці", надруковану в "Зорі" 1891 р.; далі були окремі видання, до речі, з 1896 р. повість кілька разів виходила у Москві в перекладі російською мовою. Праця тут, по суті, ототожнена із турботою, із діяльністю як такою і здатна виступати чи не єдиним змістом життя, без чого воно обертається лякаючою пустотою. Ідея цієї "казки" (повісті-притчі) перегукується з цілим комплексом ідей усієї художньої, філософської та наукової творчості Франка, де витрактовується активна діяльність як структуротворча характеристика людського буття, індивідуального й родового.

Повість "Без праці" є одним з найяскравіших зразків введення письменником умовно-фантастичних і спеціально "казкових" мотивів як у прозову, так, зрештою, і в поетичну та драматургічну творчість. Прозові "казки" Франка найчастіше сповнені викривального, сатиричного пафосу ("Як то Згода дім будувала", "Як пан собі біди шукав", "Казка про Добробит" та ін.). Очуднено фантастичні обставини дії не тільки не заважають авторові вимітити реальні деталі чи й подати більші реалістичні замальовки, а й сприяють особливому наголосові на цілком неказковій ідеї твору. До "казок" прилягають кілька творів ("Історія кожуха", "Свинська конституція", почасти "Добрий заробок"), де домінує ситуація абсурду, будована переважно як гротескне відображення бюрократичної заповзятливості чиновництва, притаманної тодішньому суспільному життю австрійської Галичини. Певна річ, відчутною тут є й сатирична позиція повістувача. Розглядаючи жанрові й стильові особливості Франкової політичної "казки", неможливо заперечити безпосереднього впливу творчості Г. Гейне та М. Салтикова-Щедріна, проте сам творчий принцип залучення у новочасний прозовий виклад "казкових" обставин і мотивів пов'язаний передусім із вчитуванням Івана Франка в набуток німецьких романтиків.

Цікавим, творчо плідним було звернення письменника і до "чистого" жанру казки, як це засвідчено у віршовій казці-поемі "Лис Микита", надрукованій 1890 р. в дитячому журналі "Дзвінок" (друге доповнене видання поеми — 1896 р.). В основу твору лягли відомі протягом століть у багатьох літературах мандрівні сюжети про "хитрого Лиса", зокрема, їх нідерландська версія XIII ст., доповнені українськими "людовими байками". Лис Микита, герой поеми, — непогамовний авантюрист, веселий, життєрадісний зухвалець, неперебірливий у способах реалізації своїх стихійних примх і задумів. Поема "Лис Микита" ще раз підкреслила неабиякий гумористичний і сатиричний талант Франка. Цю розкуту викладом, сповнену гумором поему-казку за місцем, яке вона посідає серед інших Франкових творів, можна порівняти із романом "Зізнання авантюриста Фелікса Круля" в контексті творчості Т. Манна чи із "Кола Брюньйоном" — у Р. Роллана.

У першій половині 90-х рр. прозовий доробок Франка поповнюється іще двома значного обсягу повістями — "Для

домашнього огнища" та "Основи суспільності". Об'єднує їх спільний викривальний пафос, об'єктом якого є родова польська шляхта, іще паразитуюча на феодальних залишках суспільного устрою, все більш піддатна моральному розкладові, перед фактами якого дедалі іронічнішого звучання набувають її претензії величати себе "основами суспільності". Франко тут продовжує тему, що була заявлена іще в драматичному образку "Послідній крейцар", оповіданні "На вершку", в повісті "Лель і Полель", в окремих мотивах і сюжетних лініях повістей "Не спитавши броду" (особливо образ шляхтича Ремби, батька Михонської) та "Без праці". Повість "Для домашнього огнища" початково була написана польською мовою ("Dla ogniska domowego", 1892), в авторському перекладі повністю видрукувана 1897 р. Крім притаманної для прозового доробку письменника чутливості до "злоби дня", твір має також особливі риси, що формуються у Франка-белетриста, — схильність до скандального, навіть і кримінального сюжету. Автор викриває кричущу розбіжність між зовнішньою бездоганністю та справжнім єством представників того середовища, до якого належать головні герої.

Сюжет, взятий із кримінальної хроніки тих часів, лежить в основі повісті "Основи суспільності" (1894). Як ніякий інший твір Франка, художній простір повісті визначає наскрізна й похмура обстановка злочинів, насильств, утаєних вчинків, обманів. Повість, що друкувалася в журналі "Житє і слово", не була закінчена, проте її ідея, продекларована в іронічному заголовку, виявилась достатньо розкритою, виразно засвідчивши тогочасне уявлення письменника й громадського діяча про великопанську шляхетську верству, її двірське оточення, їх руйнівний вплив на моральне здоров'я решти суспільства.

З початком 90-х рр. Франко стверджується як драматург. У 1891 р. на конкурс, оголошений крайовою радою, він написав "драму з сільського життя" у п'яти діях з назвою "Украдене щастя". П'єса одержала премію, була надрукована в "Зорі" (1894), з постановки театру товариства "Руська бесіда", здійсненої в листопаді 1893 р. у Львові, почалось її тривале життя на українській театральній сцені. Сюжетний мотив творові дала відома в тогочасній Галичині "Пісня про шандаря", тобто про дрібного жандарма, котрий в іншого героя цієї пісні, Николайка, якимсь чином відбирає "жінку" (дружину) і зрештою стає жертвою кривавої помсти з боку чоловіка, озброєного сокирою. Автор зберігає основні точки вихідного сюжету, безперечно, вносячи власну психологічну колористику в мотиви вчинків героїв, чого не могла мати пісня.

П'єса може прочитуватися (і здебільшого так і читалася) як психологічний твір із типовим "любовним трикутником", проте образ Анни не до кінця відповідає цій типовій схемі. Вона, по суті, без особливої внутрішньої боротьби уступає натискові Михайла, сюжетний відрізок між пропозицією Михайла ("Будеш моєю?") та її згодою загалом невеликий, і режисери при постановці п'єси, як правило, намагались подовжити цей відрізок, заповнюючи його власними сценічними засобами. Анна посвоєму цікавий жіночий тип. Вона наділена відвагою іти за своїм справжнім почуттям всупереч осудові оточення, проте драматизм її образу — зовнішній, зумовлений ускладненою ситуацією, але навряд чи автор пов'язував із цим типом вияв душевних внутрішніх суперечностей. Не менше підстав прочитувати у цьому творі своєрідну історію "бунту"

пригніченої особистості, якою є Микола, пробудження почуття гідності цього героя.

Примітно, що драматург, загалом залишаючись вірним реалістичному змалюванню, допускає відчутний елемент міфологізму. Ним позначено передусім образ Михайла. Те містичне, лякливе сприйняття "шандаря" як злобного чудиська, що засвідчила народна свідомість, драматург у своїй п'єсі не руйнує, навпаки, залучає до образу Михайла. Відповідно й на Миколу, що встав з колін і розправився із майже міфічним злодієм, падає міфологічний відсвіт. Однією з найбільш майстерних сцен твору є перша ява п'ятої дії — селянська пиятика в хаті Миколи. Психологічно різноманітні, мовно характерні репліки, які тут звучать, нагадують творчу манеру В. Стефаника, будучи написаними майже за десятиліття до появи перших Стефаникових творів.

У традиціях драми "з народного життя" Франко написав одноактівку "Будка ч[исло] 27" (надрукована 1902 р.). Притаманна для таких творів обстановка тут оновлена в дусі часу: дія відбувається на залізничному переїзді в очікуванні "тягарового" поїзда. Герой твору, пристаркуватий ласолюбець, що намічає нову жертву, гине під колесами локомотива в цупких "обіймах" жінки, яку колись звів.

Ще гостріше тема жіночої долі поставлена у "сцені" (власне, драматичному етюді) "Чи вдуріла?" Молодий панич, цілком вдоволений продажною любов'ю, подивовано ставиться до жінки, з якою перебув ніч і яка на ранок, саме у роковини смерті своєї матері, прагне хоча б невеликих знаків уваги з його боку. Сцена була вміщена у збірці "Маніпулянтка і інші оповідання" (1904), де тематично найбільше перегукується з оповіданням "Між добрими людьми".

У доробку Франка є три твори із жанровим підзаголовком "комедія". Поява нових виробничих відносин, зокрема, поглинання великими мануфактурами дрібних майстерень та пов'язані з цим колізії фіксує одноактівка "Майстер Чирняк". Гострі зіткнення, притаманні повсякденному життю сільської громади, що нею намагається своєвільно заправляти війт, відтворено у п'єсі "Рябина" (1886, 1893), складнощі у просвітній роботі на селі — у п'єсі "Учитель" (1894, була в репертуарі театру "Руська бесіда"). Витрактування представлених там гострих конфліктів у комедійному ключі, ймовірно, було продиктоване бажанням письменника підтримати ентузіастів народної справи в їх надії на певний поступ у розвитку громадсько-суспільного життя.

Почавши свою драматургічну діяльність творами історичної тематики ("Три князі на один престол", "Jugurta", "Славой і Хрудош"), Франко не відмовляється від думки про можливість відтворення подій минулого засобами драми. Його цікавить тут не "історія преславная", не звитяги й доблесті історичних діячів самі по собі, а більше психологічні моменти переживання персонажів у ситуаціях і, ширше, обставинах, які створювало історичне минуле. У 1895 р. було видрукувано написану віршем Франкову драму-казку у п'яти діях "Сон князя Святослава". Драматургові не йдеться тут про історичну достовірність, що підкреслено й визначенням "казка": у київський князівський палац автор переносить інонаціональну середньовічну легенду (ангел, рятуючи князя, випроваджує його до розбійників, де він дізнається про задум замаху на нього з боку найближчих своїх довірених). Драма має зв'язок не стільки з матеріалом староруської історії, скільки з тими сюжетами й мотивами, зафік-

сованими в світовій словесності, на основі яких постали Франкові цикли "Притчі" та "Легенди", один із таких сюжетів і "розігрується" в цій драмі. У середовище опришків кінця XVIII ст. вміщено дію віршованої драми-одноактівки "Кам'яна душа" (1895), в центрі якої цікавий тип особистості — жінка, котра готова піддатись "хвилевій омані чуття" (24, *334*), покинути чоловіка й піти за тим, кого покохала. У зазначених драмах з історичним тлом, а також почасти у "Будці ч. 27" присутні романтичні елементи, які Франко не вважав можливим вилучати із своєї поетики.

Середина 90-х рр. ознаменована у діяльності Франка іще одним творчим здобутком — виходом поетичної збірки "Зів'яле листя" (Львів, 1896). Це була перша в українській поезії книга, суціль складена із зразків глибоко особистісної лірики. Читач був вражений представленим у цій збірці розмаїттям жанрових модифікацій, стильових підходів (розмовні, декламаторські, наспівні інтонації, фольклорні стилізації тощо), версифікаційних (строфіка, віршові розміри) форм, так само як і мовно-лексичним багатством. Проте найголовнішим у збірці є змістовна глибина осягнення феномену зображуваних тут переживань. Сам автор, вважаючи за потрібне наголосити на розрізненні між джерелом цих переживань та способом (методом) їх представлення, кваліфікував книгу як збірку "ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття" (2, *120*). Тобто у розгортанні дослідницько-аналітичного підходу, притаманного Франкові як митцеві, не зроблено винятку й для специфічного емоційного досвіду, що дістає втілення у творах цієї збірки. Більше того, саме такий підхід, що має форму прискіпливого спостереження героя над собою, самоусвідомлення, аж до іронічного погляду на себе збоку, постає однією з відмітних рис, яка виділяє Франкове письмо на цій тематичній ділянці, тисячократно опрацьовуваній у світовій поезії.

Перебіг "ліричної драми", розгорнутої у збірці "Зів'яле листя", має забарвлення трагічне: герой із суперечностей свого становища не знаходить іншого виходу, як самогубство. Втім, варте уваги, що рядками багатьох віршів — розділів "третього жмутку", їх інтонаціями тощо поет залишає можливість розуміти умовність, уявність цього фінального вчинку, вбачати елемент певного припущення щодо нього. Взагалі весь "третій жмуток" є переведенням сюжету "ліричної драми" в інший вимір, вільніший щодо реальності пригоди, яка доти викладалася. У більшості творів цього "жмутку" образи укоханої жінки та гарячковості фатального закохання втрачають безпосередню присутність, їх місце заступає поглиблений роздум героя у вигляді переважно філософсько-теологічного диспуту, що його герой веде, по суті, із самим собою. Зазначене філософське переосмислення і доосмислення основного змісту, здійснюване тут, відіграє надзвичайно важливу композиційну та змістову роль у структурі збірки. Без нього мав би тривіальний вигляд сюжет книги, зовні розгорнутий як "лірична драма" із прямуванням нещасливо закоханого героя до самогубства. Філософські мотиви у завершенні твору підкреслюють дистанцію між автором та його героєм, розмикають художній простір "Зів'ялого листя" та включають його смисли у проблематику і попередньої, і пізнішої творчості поета.

Зокрема, мотиви вірша "Душа безсмертна! Жить віковічно їй!.." названої

збірки, позначені емоційним допущенням відмови від ідеї безсмертя душі, мають певний перегук із віршем "Нема, нема вже владаря грізного..!" (1882) та поемою "Ex nihilo" (1885) — творами, що більш безпосередньо ставлять питання про відношення релігійних уявлень до свідомості сучасної людини. Там, де Франко наближається до теми про предмет своєї віри, де бачить потребу дати сучасну оцінку істинності багатьох релігійних уявлень, особливо тих, які виставляють претензію досі володіти умами людей, він незмінно витрактовує їх як перестарілі та забобонні. Перед досвідом наукового позитивізму та "ліберальної теології", що їх ґрунтовно засвоїв Франко, не витримують критики нав'язливі релігійні догмати, сакральні (святі) історії постають не більш ніж мальовничими легендами. Разом з тим думка про верховну істоту, котра тримає світ і опікується кожною людською долею і кожним народом, зринає практично протягом усієї творчості Франка. "...Я вірив і вірю в Бога не так, як ви всі", — заявляв письменник наприкінці життя одній зі своїх співбесідниць [7]. У тих творах, де йдеться про визначення позиції у проблемі існування Бога, голос поета також не зведений до одної ноти. Так, у поемі "Ex nihilo", що нібито представляє захоплений огляд здобутків науково-позитивістської думки у розвінчанні основ релігії, не можна не вловити деякої іронії при змалюванні образу героя. Твором двоїстого смислу можна назвати вірш "Говорить дурень в серці своїм..." (із збірки "Semper tiro", 1906). На відміну від вищерозглянутої поеми, герой якої є репрезентантом "розуму", у віршеві словом наділений "дурень" — тобто прихильник сліпої віри. Йому, що "говорить в серці своїм", автор позірно дозволяє заговоритися, висловити речі, абсурдність яких очевидна, — і разом з тим на початку й особливо у кінці твору мова цього героя пройнята щирим пафосом, з яким не може не солідаризуватися світогляд автора. Предметом цих висловлювань вже не є неймовірні в своїй чудесності забобонні подробиці божественної історії, а абстрактніші й тонші міркування про природу Бога, теза про особистісно-творчий зв'язок Бога й людини-творця. Саме на таке своєрідне розуміння Бога опирається письменник і в поемі "Страшний суд" (із цієї ж збірки). Герой поеми (а в ньому безпомилково вгадується сам Франко), що мав у своєму галицькому оточенні лиху славу безвірника та руйнівника "основ", виявляється, за сюжетом цієї поеми, ближчим до Бога, ніж юрми священників і тупих догматиків, переслідувачів справді вільної і незалежної думки мислителя й поета. Патетичними рисами змальований Бог у стосунку зі своїм пророком у пізнішій Франковій поемі "Мойсей". Звернення до сюжету біблійного переказу слугувало тут сучасним завданням, серед яких головним, безперечно, було розгортання історіософської концепції автора у зв'язку з можливістю історичного поступу України. Проте паралельно поет дає власне й відповідне своєму часові витрактування легендарного образу Мойсея в дусі нового художньо-інтерпретативного підходу до міфології, що утверджувався у XIX—XX ст. і означився такими яскравими зразками, як, приміром, роман "Йосип та його брати" Т. Манна, драми Ж. Ануя, Ж. Жироду тощо.

Відносна забезпеченість життя, яку Франко здобув у 1887 р. з посадою у

[7] *Луців Л.* Іван Франко — борець за національну і соціяльну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — С. 603.

редакції "Kurjera Lwowskiego", давала йому можливість також і широкої наукової діяльності. Він досягає здобутків на всіх її численних ділянках, які означив доти — як літературознавець, етнограф, фольклорист, історик, філософ, економіст.

До 1888 р. належить його задум завершити університетські студії. Для докторського екзамену з української літератури він обирає тему "Політична поезія Шевченка 1844—1847 років". І хоча плани із докторатом на той час розладналися (до них він повертається у 1893 р.) і з планованої дисертації було написано тільки вступ, творчість Шевченка постає перед Франком в усій повноті своєї проблематики. 1889 р. з ґрунтовною передмовою Франка виходить окремим виданням "Перебендя" Шевченка, наступного року він виступає у Станіславові з доповіддю про Шевченкову "Тополю", 1891 р. друкує в "Зорі" нарис "Тарас Шевченко", де дає місткі формулювання щодо історичного образу поета, його творчості, значення Шевченка для української літератури й українського національного життя. Прагнучи у 1895 р. посісти кафедру української літератури у Львівському університеті (на перешкоді цим планам стала недовірлива позиція австрійських властей, інспірована окремими народовськими діячами), І. Франко в статусі претендента на цю посаду темою лекції обирає Шевченкову поему "Наймичка". Вчений активно відгукується на обговорення потреби видання творів Шевченка у Галичині, на їх тогочасні переклади, здійснювані німецькою, польською, чеською мовами, виступає проти спроб прямолінійного витлумачення Шевченкової творчості — як її містифікації ("Шевченко в освітленні пана Урсина", 1888), так і пристосування до кон'юнктурних політичних потреб (відгуки про Шевченкові свята в Галичині). Ще з початку 80-х рр. він здійснює перші переклади окремих творів Шевченка німецькою мовою з метою популяризації творчості великого українського поета, кілька з них за життя Франка було надруковано.

Паралельно з рецензіями, об'єктом яких виступають книги багатьох українських, а також і польських письменників та багатьох учених, переважно філологів в Україні й за її межами, Франко пише більші обсягом статті. Особливу увагу дослідника привертають постаті Ю. Федьковича, С. Руданського, М. Шашкевича, польських літераторів Б. Ю. Залеського, Я. Каспровича, С. Гощинського, А. Міцкевича, Ю. Словацького, чеських Я. Коллара та Й.-С. Махара, англійця Байрона. В тогочасному доробку Франка — кілька оглядів української літератури за роки, що минули (1880, 1886, 1892, 1898, 1899). Заявлене як у цих, так і в інших працях ученого широке бачення літературного процесу засвідчувало його рух до розвідок узагальнюючого характеру, що їх пізніше підсумував "Нарис історії українсько-руської літератури...". У статті "Лев Толстой", надрукованій у газеті "Kurjer Lwowski" 1892 р., автор дає блискучий розгляд творчості визначного російського письменника, особливо наголошуючи на свободі художньої думки, продемонстрованої в кращих творах Льва Толстого чи їх частинах, на визначальних рисах його художнього таланту, якими, на думку Івана Франка, є "величезна гострота спостережень, тонкий психологічний аналіз, пластичність у малюванні оточення, що досягається іноді лише кількома словами, одним вдалим штрихом, потяг до філософування, до мандрівок у сферу метафізики" (28, *229*). Таке розуміння творчості кращих майстрів літератури, виявлене

тут Франком, цілковито заперечує спроби, що й досі іще здійснюються, бачити його на якомусь з етапів митцем і критиком "тенденційним", більше уважним нібито до питань соціології, аніж психології. Франко повсякчас із граничною зацікавленістю приглядався до мистецьких пошуків, що велись у літературах різних народів, бачучи плідність і перспективність одних тенденцій і так само рішуче відкидаючи все, що було в цьому пов'язано із штучністю, нарочитістю, дутою саморекламою ("Доповіді Міріама", 1894).

У 80-ті — на початку 90-х рр. у газеті "Kurjer Lwowski" Франко, поряд з іншими рубриками, тривалий час веде огляд театральних вистав, які давалися у Львові, відтак пропонує свої оцінки як літературних достоїнств, так і акторської гри стосовно цілого ряду п'єс українських і зарубіжних авторів. Інтерес до питань театру й драматургії, яскраво виявлений ще у просторій розвідці "Руський театр у Галичині" (1885), Іван Франко проніс крізь усе творче життя, неодноразово виступаючи на сторінках тогочасних видань зі своїми працями ("Збірник творів М.Л. Кропивницького", 1883, "Наш театр", 1892, "Писання І.П. Котляревського в Галичині", 1898, "Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)", 1907, та ін.). Особливий інтерес вченого викликала справа перекладу творів іноземних драматургів українською мовою. Ще 1883 р. Франко як рецензент звертає увагу на переклад П. Ніщинським "Антігони" Софокла. З 1899 до 1901 р. виходять друком десять книг — перекладів П. Куліша з Шекспіра, кожна з передмовою і поясненнями Франка. Йому ж належить передмова до одного з томів творів Ю. Федьковича (1902), що містив драматичні переклади. Безперечно, такі зацікавлення свого часу визначали поле власних драматургічних задумів Франка, також і його перекладів драматургії, з числа яких варто назвати першу частину "Фауста" Ґете, уривок з "Венецького купця" Шекспіра, драму "Самсон-борець" Дж. Мільтона. Нарешті, значним явищем став переклад Франком семи драматичних творів О. Пушкіна, що окремою книгою вийшов 1917 р., вже по смерті вченого й перекладача.

"Нарисом з історії української літератури в Галичині" (у варшавському журналі "Glos", 1888 р.), який охоплював XVIII ст. й був доведений до 20-х рр. XIX ст., та двома статтями про І. Вишенського в "Киевской старине" 1889 р. розпочалося Франкове широке й багатоаспектне дослідження давнього періоду українського письменства, активно розгортуване далі ("Мистерия страстей Христовых", 1891, "К истории апокрифических сказаний", 1891, "К истории южнорусских апокрифических сказаний", 1894, "До питання про перекази про Магомета у слов'ян", 1893, "Характеристика української літератури XVI—XVIII ст.", 1894, "Апокриф о Адамі", 1895, рецензія на видання "Сочинений" Г. Сковороди, 1895, та ін.). Видається, саме матеріал літератури давнього періоду сформував на цьому етапі Франкову наукову роботу як комплексне філологічне й культурологічне дослідження багатьох галузей і сфер духовної діяльності. Він відтак включає в коло свого вивчення фольклор, рукописні традиції та книжне письменство багатьох націй і народів, древніх і нових. Розглядаючи ті чи інші сюжети, мотиви, поетичні форми, переважно пов'язані з українською словесністю, українською культурою, Франко звертається до давніх культурних пам'яток (Біблія, письменство Сходу й Заходу, твори давніх і нових філософів, отців церкви тощо), простежує фольклорне й книжне засвоєння певного явища, змальовує його

етнографічне, історичне, взагалі духовне тло. Усвідомлення такого широкого підходу Франко відбив у своїй доповіді "Етнологія та історія літератури" (1894), де доводить, що "нова концепція історії літератури" повинна будуватись на врахуванні численної маси фактів духовного життя: "Історик літератури мусить бути істориком цивілізації свого народу і історію літератури повинен розглядати як частину, і то дуже значну, хоч і не єдину, історії цивілізації" (*29*, *278*). В іншій своїй праці цього часу "Дві школи в фольклористиці", 1895, вчений інформує читача про два найголовніших наукових методи не лише фольклористики, а й усієї філологічної науки його часу — культурно-історичний та антропологічний. Як дослідник, дивовижно швидко збагачуючись знанням конкретних культурних явищ, Франко розділяв підходи того й іншого, не маючи жодного з них за догму і доповнюючи окреслені методи дослідження самобутніми інтуїтивними прозріннями, що давав його власний багатий досвід літератора-митця. Осяжні знання вченого, які уже можна було назвати енциклопедичними, виявились у двох Франкових працях того часу, виконаних як докторські дисертації, — "Іван Вишенський і його твори" та "Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія" (кожна видрукувана як монографія у 1895 р.). За останню з названих у липні 1893 р. Віденський університет присвоїв Франкові ступінь доктора філософії.

Усі ці роки письменник активно працює як громадський і політичний діяч. У 1890 р. його діяльність одержує нарешті більш потужну базу: Франко разом із М. Павликом виступають засновниками Русько-української радикальної партії — в ній Франко перебуває до 1898 р. Органами партії були газети "Хлібороб" (у 1891 р. її редагував сам Франко), "Громадський голос" (виходила з 1895 р.), журнал "Народ" (органом партії був у 1890—1893 рр., редагувався Франком та М. Павликом). На сторінках усіх цих видань Франко активно друкувався. Коли журнал "Народ" поміняв програму і відповідно цьому перестав уміщувати художні твори, він реалізує задум нового журналу. Ним стало "Житє і слово", що визначало себе як "вісник літератури, історії і фольклору" і виходило з 1894 до 1897 р. Видавцем його була дружина письменника Ольга Франко. Протягом цих чотирьох років "Житє і слово" відіграло роль кращого в Україні літературно-художнього й наукового часопису, зібравши під своєю обкладинкою твори, переклади й наукові праці І. Франка, М. Драгоманова, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Гнатюка, О. Маковея, П. Грабовського, О. Терлецького, А. Кримського, В. Щурата й інших.

Громадсько-політична діяльність Івана Франка проходила у надзвичайно складних умовах. Сам письменник неодноразово у публіцистичних виступах, у художніх творах цього часу наголошував на облудності конституційних свобод, які нібито надані були громадянству Австро-Угорської монархії. Так званий "демократизм" державного ладу письменник відчував на собі, будучи тричі безвинно ув'язненим та несучи крізь усе життя мітку політично неблагонадійного, що, зокрема, не дало йому можливості посісти доцентуру у Львівському університеті в 1895 р. Складними залишалися взаємини галицького українства з численним польським громадянством. Недовизначеність у цих взаєминах особливо боляче зачепила Франка у 1895 та 1897 рр., коли він виступав кандидатом на виборах до віденської Державної думи. Франко двічі програ-

вав (вибори 1897 р. були особливо брутальними, супроводжувалися репресіями й насильством), при цьому виявлялося, що представники польських кіл, а серед них і Франкові знайомі, підтримували його суперника лише з національних міркувань. Алюзії цих бурхливих політичних подій відбилися на Франковій статті про Міцкевича ("Поет зради"), вміщеній у часописі "Die Zeit". Вчений, користуючись правом наукової інтерпретації, проте, звичайно ж, не без впливу прикрого враження, яке на нього справила поведінка польського громадянства на виборах 1897 р., підкреслив і загострив ті сюжетні мотиви зрадництва, до яких справді не раз у своїй творчості звертався польський поет (приміром, у поемі "Конрад Валленрод"). І хоча з боку самих польських дослідників творчість Міцкевича доти і пізніше час від часу бувала об'єктом критичних зауважень чи й вільних витрактувань (наприклад, Т. Бой-Желенський здійснював чималу роботу по "відбронзуванню" Міцкевича), польське громадянство, не без окремих винятків, цього Франкові пробачити не змогло. В травні 1897 р. його було усунуто з редакції "Kurjera Lwowskiego". Закінчився тривалий, загалом плідний, неоднозначний своїм змістом етап його діяльності, що він його сам йменував "у наймах у сусідів".

До прикрощів Франкового життя додалися й напади з боку галицьких "патріотів", які впізнали свій образ у непоштивих відгуках, що їх дав Франко стосовно "русинів" у передмові до збірки "Obrazki galicyjskie", 1897, під назвою "Дещо про себе самого". Втім, з 1898 р. Франка запрошено було в редколегію нового (утвореного на місці "Зорі" та "Життя і слова") журналу "Літературно-науковий вісник". У тому ж 1898 р. громадськість врочисто вшанувала тривалу подвижницьку діяльність письменника, відзначивши її 25-літній ювілей (зокрема, було видано альманах "Привіт д-ру Івану Франку...").

На сторінках "Літературно-наукового вісника" Франко активно виступає як вчений-філолог, перекладач, уміщує цілу низку своїх нових, передусім поетичних творів. Насамперед діяльності Франка журнал завдячував тим, що було широко представлено інонаціональне письменство, у контексті якого прочитувалася національна література. В рубриці "Із чужих літератур" та подібних їй Франко у 1898—1902 рр. вміщує короткі чи більші обсягом інформації про літературні події поза межами України, зупиняючись, зокрема, на іменах П. Верлена, Гі де Мопассана, Е. Золя, А. Доде, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Д. фон Лілієнкрона, А. Гольца, Й.-С. Махара та інших. Кваліфікований знавець усіх етапів розвитку польської поезії, Франко сповіщає читача і про найновіші її явища, зокрема, у розвідці "Сучасні польські поети" (предметом розгляду є головним чином творчість А. Асника, В. Висоцького, Я. Каспровича, К. Тетмаєра, А. Немоєвського). До цієї ж ділянки слід віднести Франкові нариси — спроби цілісного огляду творчості окремих європейських літераторів: "Конрад Фердинанд Мейєр і його твори", "Еміль Золя, його життя і писання", "Юрій Брандес", "Соті роковини вродження Віктора Гюго", "Микола Ленау", стаття про чеську поезію з детальним аналізом поеми Я.Врхліцького "Бар-Кохба", супроводжуваним також Франковим перекладом фрагментів цього твору. Уважно спостерігаючи різноманітні тенденції в літературах рубежа століть, Франко особливо відзначав ті явища, які устереглись моди нарочитої хворобливості та не несуть у собі "сліду якого-небудь внутрішнього розкладу і розстрою" (31, *189*), ті, що своїм

зрослим рівнем "артистизму" відбивають справжні, а не вигадані чи односторонньо перебільшені проблеми складного людського життя. З таких же позицій оцінював критик і явища новітньої української літератури.

В полі зору вченого останніх двох десятиліть його діяльності — вся українська словесність (література й фольклор), від її початків до найновіших явищ. Визначними здобутками Франка-філолога є підготовка ним упорядкованих, з його передмовами та коментарями, п'яти томів видання "Апокрифи і легенди з українських рукописів" (1896—1910), трьох томів видання "Галицько-руські народні приповідки" (1905—1910, як окремі томи "Етнографічного збірника"), праця "Студії над українськими народними піснями" (окремі розділи друкувалися починаючи з 1902 р., монографія з таким заголовком вийшла 1913 р., протягом 1914—1915 рр. учений працював над її другим томом). Свідченням надзвичайної широти знань вченого, а також плідності порівняльно-історичної методології у його застосуванні стало дослідження кола легендарних середньовічних сюжетів, окремі версії яких пов'язувались із главою церкви на ім'я Климент, а місце дії — із таврійським Херсонесом (монографія "Святий Климент у Корсуні", 1906). Давньому періодові письменства присвячена ціла низка інших праць Івана Франка, друкованих переважно в Записках Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Франко-філолог був бажаним автором наукових часописів "Archiv für slavische Philologie" (Берлін), "Zeitschrift für österreichische Volkskunde" (Відень), "Kwartalnik historyczny" (Львів), виступав у багатьох інших виданнях цього часу.

Як і раніше, вчений приділяє значну увагу питанням нової української літератури, його виступи на цю тему набирають форми переважно "літературного портрета" — синтетичного огляду життя й творчості ряду письменників як представників попереднього покоління, так і його сучасників. Серед таких оглядів — "Осип Бодянський", "Поезії Віктора Забіли", "До біографії та характеристики В. Забіли", "До біографії Івана Вагилевича", "Олександр Степанович Афанасьєв-Чужбинський", "Про житє і діяльність Олександра Кониського" (брошура 1901 р.), "Ювілей Івана Левицького (Нечуя)", "Михайло П. Старицький", "Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)", "Володимир Самійленко. Проба характеристики", "Леся Українка", "Олександр Козловський" та інші. Окреме місце серед Франкових праць займає дослідження ним галицького москвофільства з підсумковими характеристиками його як тупикового літературного, культурного й політичного явища («Із історії "москвофільського" письменства в Галичині», "Стара Русь", "Іван Гушалевич"). Як завжди, Франко відгукується рецензіями на появу нових книг, у тому числі з української літератури найновішого часу (книги О. Олеся, П. Карманського, В. Пачовського, М. Чернявського, А. Кримського, В. Винниченка та інших). Спробами пояснити нові тенденції у розвитку національного письменства та визначити щодо них свою естетичну позицію позначені розвідки й статті Франка ("Принципи і безпринципність", "Старе й нове в сучасній українській літературі", «Маніфест "Молодої Музи"» та ін.).

Таке докладне знання українського письменства саме з Франком в очах тогочасної культурної громади пов'язувало очікування узагальнюючих історико-літературних праць. Вчений справді неодноразово приступав до цієї роботи. Нариси про українське письменство,

написані на замовлення відповідних редколегій, було вміщено у чеському журналі "Slovanský přehled" (1898—1899), німецькому — "Aus fremden Zungen" (1901), в "Энциклопедическом словаре", виданому Ф.-А. Брокгаузом та І. А. Єфроном (півтом 81, 1904), у 4-му томі здійсненого за редакцією угорського вченого Г. Ґустава видання "Egyetemes irodalomtörténet" ("Історія світової літератури", Будапешт, 1911). У рукописах Франка залишилася велика обсягом праця "Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського", роботу над якою він припинив наприкінці 1907 р. перед виїздом на лікування (виклад доведено до розгляду творчості Климентія Зіновіїва; опубліковано в 40-му томі Зібрання творів, 1983). Дещо меншим за обсягом є написаний Франком "Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.", виданий у Львові 1910 р. "Нарис..." умістив багато проникливих і характеристичних Франкових суджень та оцінок, загалом відбив його бачення українського письменства, особливо нового періоду, проте хвороба заважала вченому завершити дослідження в усіх його частинах, акцентувати тенденції розвитку так, як він планував. Своєрідним доповненням до цього "Нарису..." може вважатися розлога розвідка Франка "З останніх десятиліть XIX віку" (1901), що його хронологічно продовжує.

Літературний розвиток в Україні Франко повсякчас прочитував на тлі явищ інших літератур, передусім тих, з якими українське письменство мало реальний зв'язок, — російської, польської, інших слов'янських, німецької. Чимало праць вченого присвячено цій темі (як-от, приміром, стаття "До історії чесько-руських взаємин", 1901). Франка, можна сказати, відзначає бачення літературного розвитку одночасно у кількох національних точках: так воно представлене, зокрема, у Франкових публікаціях на сторінках віденського часопису "Die Zeit", де сусідять явища різних літератур ("Гліб Успенський", "Марія Конопницька", "Тарас Шевченко", "Шекспір в українців" та ін.).

Історико-літературні дослідження Франка на тлі свого часу виділялись особливо високим рівнем самоусвідомлення філології як науки та теоретичного обґрунтування об'єкта й методу. І разом з тим у доробку вченого є праці із спеціально заданим теоретичним характером, зокрема, спрямовані на з'ясування проблеми історії літератури ("Задачі і метод історії літератури", 1891, "Теорія і розвій історії літератури", 1909), гострих на той час в українському письменстві питань унормування літературної мови ("Літературна мова і діалекти", 1907), на доведення існування зв'язку між віддаленими в часі, мовно і територіально явищами словесності ("Bel parlar gentile" — "Вишукане красномовство", 1906). У чималій обсягом праці "Із секретів поетичної творчості" (1898) автор подає теоретичний розгляд феномену поезії, вперше в українському літературознавстві здійснює спробу істотно і глибоко з'ясувати питання форми, організації поетичного твору, поетичного вислову, впливу твору на читача тощо, тобто ті питання, що складають проблему художності, те найважливіше і специфічне, що становить суть красного письменства.

Як і раніше, Франко багато працює на ділянці суспільних наук — як історик, філософ, соціолог, економіст. Інтереси його сягають практично всіх періодів української історії, про що свідчать праці "Причинки до історії України-Русі" (окрема книга, видання 1912 р.), кілька статей на тему релігійних зма-

гань минулих століть ("З історії Берестейського собору 1596 р.", розвідки про єпископа Йосифа Шумлянського). Проте головне в його роботі — багатобічне дослідження суспільно-політичного, економічного, культурного життя Галичини упродовж усього XIX ст. та найновіші духовні віяння.

Із захопленням викладає автор статистичні, демографічні, правові та інші подробиці у розвідках "Галицька індемнізація", "Земельна власність у Галичині", "Грималівський ключ в р. 1800", "Громадські шпихліри і шпихліровий фонд у Галичині 1784—1840 рр." тощо. Понад 180 праць на теми економіки включено у Франків 50-томник. З особливою дослідницькою пристрастю Франко-вчений розглядає буремні для Польщі й Галичини 40-ві рр.: повстання мазурських селян 1846 р. та революція 1848 р. — зокрема, у монографії "Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині" (1898), статтях "Лук'ян Кобилиця", "Причинки до історії 1848 р." та ін. (період "бурливих літ" відображено також в оповіданні "Різуни", повісті "Гриць і панич"). Багато пише Франко про явище еміграції галицьких селян, з'ясовуючи його економічні витоки. Пером ученого й публіциста викладає він драматичну тему взаємин українського й польського суспільства у Галичині ("Не в пору пафос", "Дещо про польсько-українські відносини", "Нові причинки до історії польської суспільності на Україні в XIX ст.", "Галицько-польська згода і українсько-польське братання" та ін.). Цей драматизм, що залишив свій відбиток і на його власному життєвому шляху, знайшов відображення у його творчості. При цьому Іван Франко в останній із названих праць зазначав: "... у мене не було ані зерна ненависті до польської народності, до того, що вона має гарного, високого, щирого та справді людяного" [8].

Ближче до рубежа XIX—XX ст. Франко, озброєний глибоким суспільно-історичним знанням, відчув нову історичну ситуацію, в якій окреслилися нові можливості для українського національного розвитку. Аргументовано й пристрасно мовить він про це у статтях "Ukraina irredenta" (1895, рецензія на книгу Ю. Бачинського), "Поза межами можливого" (1900), "Подуви весни в Росії" (1904), "Отвертий лист до галицько-української молодежі" (1905). Сподівання таких можливостей стають імпульсом постання поеми "Мойсей", ряду інших поетичних творів.

Нові обставини супроводжувались водночас активізацією суспільно-політичних рухів, ширенням радикальних економічних і політичних концепцій. Будучи усе життя борцем за суспільно-економічний і культурний поступ, Франко разом з тим застерігає від доктрин, котрі ігнорують чи відсувають на другий план питання національне. Таку доктрину вчений побачив у зміцнілому на той час "марксистському соціал-демократизмі", зазначаючи: "Дуже сумно, що на сю доктрину ловиться в значній часті гарячіша українська молодіж, хоча соціал-демократизм стає ворожо против усяких обов'язків суспільної самодіяльності та децентралізації, так само і против національного українського руху...". Автор не знаходить виправдань такій і подібній їй безнаціональній позиції: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентимен-

[8] *Франко І.* Публіцистика. — Київ, 1953. — С. 142.

талізм фантастів, що раді би широкими "вселюдськими" фразами прикрити своє духове відчуження від рідної нації» (45, *284*). Тривожило Франка не тільки питання національне. Не зрікаючись своєї тривалої причетності до соціалізму, але соціалізму "щиролюдського", вчений і мислитель не міг не відгукнутися зі своєю критикою, зокрема, у статтях "До історії соціалістичного руху" та "Що таке поступ?", на ті конкретні й на той час ідеологічно потужні його форми, які набували значення майже "нової релігії", проте програмою своєю несли загрозу свободі людської особистості. Франко розвінчує державний ідеал такого гатунку соціал-демократії, що передбачає, як йому здавалося, "всеможну силу держави", хоч держави ніби й "народної": "... Люди виростали б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою" (45, *341*). У цитованому трактаті ("Що таке поступ?") автор оглядає різні, спрямовані на досягнення "поступу" концепції суспільного устрою — соціальний дарвінізм, анархізм, федералізм, комунізм, соціалізм, висловлює свої застереження щодо кожної з них, зрештою, як висновок, подає те розуміння "поступу", яке в тих чи інших поняттях неодноразово формулював у своїй творчості і яке звернуте до людини, до її кращих духовних та душевних начал: "Скріплення, уточнення того почуття любові до інших людей, до родини, до громади, до свого народу — отсе основна підвалина всякого поступу, без неї все інше буде лише мертве тіло без живої душі в ньому" (45, *345*).

Сам Франко, визначаючись у реальних складних політичних обставинах часу, стає в 1899 р. одним із засновників Руської національно-демократичної партії — на базі правого крила Руської української радикальної партії, що припинила своє існування. Франко належав до народного комітету, тобто керівного ядра цієї нової політичної організації (разом з М. Грушевським, К. Левицьким, В. Охримовичем, Д. Савчаком).

В останні два десятиліття життя Франко продовжує активну діяльність поета, прозаїка, перекладача. Після збірки "Obrazki galicyjskie" (1897) виходить друком біля двох десятків окремих видань Франкових прозових творів. Автор переважно компонує їх як збірки оповідань, з-поміж них виділяються такі: "Коли ще звірі говорили. Казки для дітей" (1899, 1903), "Полуйка і інші бориславські оповідання" (1899), "Сім казок" (1900), "Добрий заробок і інші оповідання" (1902), "Панталахала і інші оповідання" (1902), "Малий Мирон і інші оповідання" (1903), "З бурливих літ" (1903), "Маніпулянтка і інші оповідання" (1904), "На лоні природи і інші оповідання" (1905), "Місія. Чума. Казки і сатири" (1906), "Батьківщина і інші оповідання" (1911). Київським видавництвом "Вік" у 1903—1905 рр. було видано "Збірник творів" Франка у трьох томах, що містив його малу прозу.

У "Літературно-науковому віснику" 1900 р. з'явилася Франкова повість "Перехресні стежки". Твір за мотивами має певний перегук з повістю "Лель і Полель": у ньому ще раз здійснюється спроба вивести образ позитивного героя — цього разу ним стає молодий адвокат-українець, сповнений бажання обстоювати інтереси простого народу. Своєю метою він бачить "двигання народного життя на вищий ступінь" шляхом щоденної роботи, "тихим способом" (20, *295*). Знову ставиться проблема досягнення повноти особистого життя (пов'язана, зокрема, із жіночим

образом), обидві ці сфери мисляться взаємозумовленими. У повісті, як справедливо зазначають дослідники, відбилися засвоєні прозаїком уроки російського й французького психологічного роману, хоча твір має деякі моменти, коли автор робить поступки масовому читачеві.

У тому ж журналі в 1907 р. видруковано ще одну Франкову повість "Великий шум". Тяжіння до містично-символічних картин, епізодів, притаманне прозаїкові упродовж усього творчого життя й особливо — в останні роки, заявляє про себе уже на початку твору (небаченої сили вітровій), позначає також і фінал (привид смерті перед очима поміщика Суботи). Дія твору відбувається за кілька років після революції 1848 р., у розпалі майнової боротьби між поміщиком та селянською громадою. Переживши ряд драматичних пригод у своєму сімейному побуті, поміщик добровільно поступився селянам. Тут іще раз озивається несхитна віра письменника в існування добрих начал у природі людини, як це свого часу засвідчували оповідання "Моя стріча з Олексою", повість "На дні", образи ряду героїв інших творів.

В останнє десятиріччя життя Франко перевидає, попередньо давши їм другу редакцію, дві свої ранні повісті — "Boa constrictor" (1907) та "Петрії й Довбущуки" (1913). Друга редакція першої з названих повістей ще раз підтвердила виразний, в числі багатьох інших питань, що його цікавили, інтерес письменника також і до соціально-економічних обставин та психології підприємництва. Годі заперечити, що, змальовуючи картини нужденного життя визискуваних народних мас, зображуючи ті драматичні колізії, якими супроводжувався для них трудовий процес, зокрема й на бориславських нафтопромислах, Франко не без певного митецького старання виводив і образи тих, кому належала та чи інша економічна ініціатива, своєрідних "капітанів виробництва". До них належав і герой повісті "Boa constrictor", згадаймо й персонажа із комедії "Майстер Чирняк". Другою редакцією зазначеної повісті та збіркою "Полуйка і інші оповідання", до якої ще увійшла друга редакція "Ріпника" та оповідання "Вівчар", Франко завершив свій "бориславський цикл", що, безперечно, належить до здобутків його прози. Письменникові вдалось яскраво, у переживаннях персонажів, представити азарт збагачення ("Boa constrictor"), драматизм небагатоспроможної "малої людини" перед можливістю набуття, на її погляд, відносно величезного багатства ("Навернений грішник", "Полуйка") чи завданням втримати його в руках ("Яць Зелепуга", що може вступати в перегук із пізнішою притчею "Перлина" Дж. Стейнбека), боротьбу норм людяності та тваринної захланності ("Борислав сміється"). Зображений у Франка Борислав окутаний новою міфологією і символікою ("Boa constrictor", "Борислав сміється", "На роботі"). Можна сказати, ця тема, що буквально "на місці" відкрилася очам спостережливого, вдумливого письменника, відіграла роль одного із щасливих випадків у його митецькому житті, її новознайдена поетика була продуктивним чинником для становлення його творчості, особливо прози.

В останнє двадцятиріччя з'являється низка оповідань і новел Франка, об'єктом змалювання яких є світ дитини, більшість з них має своєю основою спомини письменника, сильніше ("Мій злочин", "Під оборогом") чи менше ("У кузні", "У столярні") художньо трансформовані. Прозаїк, як і в попередніх творах цієї теми ("Оловець", "Малий Ми-

рон", "Микитичів дуб"), зображує надзвичайно діткливу й сприйнятливу дитячу душу, наділену неординарним баченням зовнішнього світу та особливою здатністю на все життя закарбувати в собі враження перших спілкувань із ним. Цими творами, а також дитячими образами з повістей "Лель і Полель", "Не спитавши броду", "Boa constrictor" та інших Франко закладав фундамент адекватної в образній специфіці і точної у своєму психологізмі "дитячої" теми в українській літературі. До зазначеного ряду оповідань прилягає й "Гірчичне зерно". Побудований на особистому спогаді письменника з часів навчання в гімназії, цей нарис разом з тим несе характеристики культурної біографії узагальненого інтелектуального героя Франкової прози.

Творчості Франка, зокрема й прозовій, завжди була притаманна націленість на все ширше й ширше захоплення горизонтів нових тем і проблем, на повсякчасне урізноманітнення поетики. На рубежі століть, у пору значної активізації новаторських художніх пошуків в українській та багатьох інших літературах, у прозі Франка особливо вияскравлюються самобутні риси. Засвідчується очевидність того, що об'єктами зображення, до яких тяжіє Франко-прозаїк, є загадкові, незвичайні в природі та психології людини явища (причому явища не вифантазувані романтичною уявою, а наділені певним, хай і відносним ступенем достовірності), пов'язані у концепції митця зі смислом символічним чи й містичним ("Будяки", "Терен у нозі"). Ускладнена композиція притаманна новелам "Як Юра Шикманюк брів Черемош" та "Сойчине крило". Прийоми новітньої, модерної поетики покликані у Франка ще раз ствердити неперехідні, традиційні моральні цінності, природну схильність людини до вибору на боці добра.

У рік відзначення 25-літнього ювілею творчої діяльності Франка виходить його нова поетична збірка "Мій Ізмарагд" (1898). Поетичні книги, написані Франком після його сорокаріччя, відзначаються постановкою нових і глибоких проблем, розширенням жанрового, стильового, образного діапазону, збагаченням рис героя його поезії.

Зокрема, збірка "Мій Ізмарагд" представила яскраві зразки творчості у жанрі короткої філософсько-поетичної сентенції (розділ "Паренетікон"), віршової притчі та легенди (відповідні розділи). У Франковому виконанні це було справжнє відродження відомих в українській поезії жанрів. Певне приглушення індивідуально-особистісних інтонацій, що траплялось у цій збірці (хоча сюди введено вибудувані на автобіографічних мотивах пристрасно написані вірші "Сідоглавому", "Декадент", "Моїй не моїй" та інші з циклу "Поклони"), урівноважувалося відкриттям нової грані Франкової поезії — поезії життєвої мудрості, інтелектуального осягнення віковічних засад становища людини в світі. Вихідним матеріалом сюжетів і мотивів поезії такого плану послужила багатонаціональна й багатовікова книжна традиція, культові й апокрифічні книги багатьох релігій, збірки легенд, оповідань, епічних творів тощо, з якими мав справу Франко-вчений. Знайдені тут сюжети й міркування, викладені автором у розмаїтих поетичних формах, певною мірою об'єднані одним настроєм. У книзі містяться й реалістичні замальовки (цикли "По селах" та "До Бразилії"), що немов продовжують лінію збірки "З вершин і низин". Побільшеним, доповненим виданням "Мого Ізмарагда" стала збірка "Давнє й нове" (1911).

У 1899 р. з'являється збірка Франка "Поеми", де поряд з творами на запозичені мотиви вміщена поема "Похорон", у 1900 р. — поетична збірка "Із днів журби", у 1906 р. — "Semper tiro". Твори, тут вміщені, цікаві насамперед у плані розгортання особистісної проблематики. Героя Франкової поезії наділено у цих творах новими змістовними рисами. Вони не означають якогось заперечення образу героя, створеного в збірці "З вершин і низин", якоїсь полеміки з ними абощо, а, продовжуючи й підсилюючи мотиви "Скорбних пісень" та "Нічних дум", задають іншу домінанту цьому образові. Це герой, центр переживань і відчуттів якого переміщено у напрямку внутрішніх сфер. Він більше дослухається до своїх рефлексій, більше бере в розрахунок свій досвід. У віршах зазначених збірок відбилися, безперечно, драматичні життєві й житейські пригоди автора, певні його розчарування, настрої втоми. "Я не скінчу тебе, моя убога пісне..." — так розпочинає поет один з віршів, підкреслюючи послідовність своєї творчої позиції, але закінчення твору дещо інше, ніж у "пісень" більш раннього часу ("... Мов дерево серед степу безлисте В осінній бурі б'ється і скрипить І скрип той чує поле болотисте, — Отак душа моя тепер терпить Слаба, безкрила, холодом прибита, Мов ластівка у річці зиму спить", — 3, *32*). В основі позиції героя — прийняття ("спокійно, та без радості, без туги" — 3, *19*) наявних реалій життя, якими б вони не були. Місія героя, з ентузіазмом окреслена у збірці "З вершин і низин", усвідомлюється переважно без захопленого відтінку і все ж у повноті своєї обов'язковості: як люба чи нелюба праця, котру так чи інак необхідно виконати. Загальним настроєм, в атмосфері якого виникли ці твори, навіяна думка й про історичний момент суспільного руху як про передчасний, як про пору, до якої не готовий герой. У його свідомості це переломлюється в гадку про недозрілість веденої ним спільноти. Ця думка співвіднесена з образом Мирона у поемі "Похорон".

І все ж розуміння суспільного й національного обов'язку істотно визначає концепцію Франкових поетичних творів, особливо поем, а серед понять, на які проектується їх проблематика, фігурує й українство. Герой "Похорону" опиняється у ситуації вкрай суперечливій: хоч і як невироблені культурні риси очолюваної ним спільноти, хоч і як бракує їй шляхетності — проте зрада їй нічим не може бути виправдана і залишається зі своїм іменем. Тема стосунків особистості та національного колективу розгорнута в поемі "Іван Вишенський" (збірка "Із днів журби"). У закінченні поеми, віртуозному за майстерністю, автор залишає без означення той напрям, куди саме по "промінному шляху" зійшов старець, проте його бажання повернутися в Україну фігурує у сюжеті як останнє.

Однією з вершин творчості Франка є поема "Мойсей" (1905). Образ ізраїльського народу, що, ведений пророком Мойсеєм, сорок літ блукає по пустелі й ось уже наближається до обітованої землі, мети свого походу, не є прямою алегорією України, однак широка історіософська проблематика цього твору, безперечно, перегукується з історичною долею української справи, з одним із вирішальних її моментів, що обіймав добу, на яку припадає й написання твору. Серцевиною проблематики є поступ національної спільноти, її рух до вписання себе в історію, самоздійснення її як історичної нації. В обставинах інертності народу, підупадання його віри в себе, обмеженості його бажань нужденними матеріальними вигодами чи не єдиним призвідцем дії, ініціативним представником цього руху виступає

Мойсей (є певні риси пізньоромантичного письма у цьому образі Франкової поеми). Герой переконливо відмітає контраргументи своїх супротивників, за якими відчувається скарга народу, стомленого довгою подорожжю, але саме Мойсеєві (кульмінаційний XVIII розділ поеми) доступні найглибші сумніви. Та омріяна вітчина, та "палестина", у яку вони мають вступити, не буде країною щастя. Мойсей віщим зором бачить майбутні війни й розбої, поганьблення нащадків, руїни і занепади. Але рух продовжується. Історичний поступ не має кінця — на таку думку наводить Франкова поема: немає такої перемоги, яка була б раз назавжди, але причетність до історичного поступу надає смисл життю індивіда, долі нації. Поемі передує віршова присвята, звернута до українського народу, пристрасно звучить поетове провіщення кращої долі, заклик стати на свою дорогу: "О ні! Не самі сльози і зітхання Тобі судились! Вірю в силу духа І в день воскресний твойого повстання" (5, *212*).

Після "Мойсея" та збірки "Semper tiro" Франко, незважаючи на хворобу, яка періодично вибиває його з повноцінного творчого життя, пише іще цілу низку поетичних творів. Жанрами, до яких він особливо схильний, є згадані вже притчі, сентенції, максими, деякі з них залишились і поза збіркою "Давнє й нове" (1911). Творчу спадщину раннього періоду Франко упорядковує у збірку "Із літ моєї молодості" (1914). В останні два роки життя (1915—1916) поет поповнює свій доробок новим масивом творів, у яких відображені перипетії окупації російськими військами Львова (періоду Першої світової війни), присутні філософські розміркування.

В останнє десятиліття Франко вивершує грандіозну споруду своєї перекладацької діяльності, яку розпочав із перших творчих літ. Одні лише поетичні переклади у 50-томному зібранні творів письменника займають шість томів (з 8 по 13, є також ряд перекладів, що не потрапили до зібрання). Набуток Франка на цій ділянці роботи складають переклади творів, починаючи з тих, що виникли на зорі людської культури (окремі з вавилонських гімнів і молитов, легенди з індійських "Магабгарати", "Рігведи", "Атгарваведи" та інших книг, біблійні "Пісня Дебори" й "Пророчество Ісаї", значна кількість творів давньогрецьких поетів і драматургів, серед них так звані "гомерівські гімни", поема Орфея про аргонавтів, уривки з Гесіода, вірші Алкея, Сапфо, Теокрита, Солона, Симоніда, Мелеагра з Гадари та багатьох інших, трагедії Софокла та комедії Аристофана, окремі зразки з давньоримських поетів Лукреція, Вергілія, Горація, Овідія), й закінчуючи тими, які письменник і вчений прочитав у сучасних йому зарубіжних часописах.

Значним було зацікавлення Франка середньовічною словесністю як книжною, так і фольклорною. Він переклав вірші для українського видання арабського за походженням збірника "Тисяча й одна ніч", зі своїми "Вступними увагами" й поясненнями видав книгу "Найстаріші пам'ятки німецької поезії IX—XI вв." (1913) та переклав уривок з "Пісні про Нібелунгів". В одній особі поєдналися вчений і перекладач в роботі над книгою "Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії" (1913). Значними є обсяги перекладених Франком легенд і пісень багатьох європейських народів (старошотландські, старонорвезькі, староісландські та ін.). Із письменства часів Відродження Франко знайомить читача з філософським діалогом Дж. Бруно "Дев'ять сліпих", з окремими сонетами й "трагічною комедією" "Венецький купець" В. Шекспіра, з драматичною поемою "Самсон-борець" Дж. Мільтона. У перекладах

Франка, розуміється, широко представлена література новіших часів, кінця XVIII—XIX ст.: польська (А. Міцкевич, А. Асник, А. Немоєвський та ін.), чеська (Я. Врхліцький, К. Гавлічек-Боровський, С. Чех, Й.-С. Махар та ін.), російська (О. Пушкін, М. Некрасов, В. Соловйов, М. Салтиков-Щедрін та ін.), німецькомовна (Й.-В. Гете, Ф. Шиллер, Г. Гейне, Н. Ленау, К.-Ф. Мейєр, Д. фон Ліліенкрон та ін.), англійська (Р. Бернс, Дж.-Г. Байрон, П.-Б. Шеллі та ін.), американська (оповідання М. Твена, Ф. Брет-Гарта), норвезька (Г. Ібсен), італійська (Дж.-Дж. Беллі), французька (В. Гюго, П. Верлен, Ж. Мореас, Е. Золя, А. Доде та ін.). Німецькою мовою Франко переклав кілька народних українських пісень та ряд віршових творів Т. Шевченка. «Якби зібрати всі переклади І. Франка, — зазначав дослідник, — вийшла б колосальна антологія світової поезії... Це було б щось більше, ніж знаменитий у свій час збірник Гердера "Голоси народів", і не менше, ніж величезна робота в галузі поетичних перекладів Я. Врхліцького, відомого чеського поета XIX сторіччя» [9]. У своїй роботі Франко був уважний до форми перекладуваного твору, не відзначаючись, втім, надмірною педантичністю. Так, наприклад, звертаючись до німецької поезії, яка дозволяє знайти українські метричні відповідники, він не скрізь цього дотримується, проте максимально уважний до змісту творів і, коли надає вихідному зразкові статусу перекладу, жодною мірою не схильний до його травестійного "українізування". Переклади Франка, що й досі перебувають в активному обігу, як і вся його творчість, спрямовані на піднесення українського слова, яке мусить захопити в свою орбіту розмаїття переживань і вражень, наукову й філософську думку людства. Полемізуючи з тими, хто це слово трактував зверхньо, Франко закликав сучасників і нащадків: "Діалект, а ми його надишем Міццю духа і огнем любови І нестертий слід його запишем Самостійно між культурні мови" (3, *156*).

Суттєве розширення сфери звучання українського слова пов'язане з іменем самого Франка, художня творчість і величезна, різнобічна духовна діяльність якого лягла у фундамент наступного етапу національного культурного розвитку, а велетенська духовними запитами особистість Франка з її беззастережною відданістю національній справі служила і служить надихаючим зразком для нових поколінь українства.

1.11. Література 80—90-х років

Українське письменство останніх двох десятиріч XIX ст. відзначається бурхливим розвитком. Літературний процес набуває ознак стабільності та масштабів, яких не мав у жодному із попередніх періодів. У літературі працює велика, не порівнювана з гуртом діячів минулих десятиріч, когорта письменників, яка особливо зростає упродовж 80-х та у 90-х рр. Саме в цей період стрімко збільшується кількість обнародуваної літературної продукції, особливо ж важливо те, що в ній виділяється численний ряд нових творів, які відзначаються високим художнім рівнем, прикметних поглибленою постановкою сучасних духовних проблем та новаторськими естетичними пошуками, які ще більше інтенсифікуються під кінець століття.

[9] *Білецький О.* Світове значення Івана Франка // Вінок Івану Франкові. — Київ, 1957. — С. 163.

Склалося так, що саме з початком 80-х рр. збіглося чимало визначальних моментів культурного, громадсько-політичного, власне літературного життя. Як на Наддніпрянській, так і в Західній Україні (у кожному з реґіонів зі своїми особливостями) активізується суспільний рух, у якому все більшого значення набуває національна складова. В Україні, що перебувала під владою Російської імперії, після загибелі Олександра II та з воцарінням Олександра III (1881) уряд, намагаючись зняти революційну напругу, іде на деякі культурні поступки українству, якими де-факто здійснювалась певна ревізія так званого Емського указу 1876 р., хоча формально він мав чинність до 1905 р. Проти шовіністичних урядових обмежень української культури гостро виступали культурні й політичні діячі. Так, М. Драгоманов та М. Павлик на адресу Міжнародного літературного конгресу, що відбувався у Відні 1881 р., надіслали відповідний лист, який набув розголосу й викликав обурення діями російської адміністрації. Для долі українського письменства та забезпечення подальшого нормального його розвитку мали значення авторитетні наукові узагальнюючі праці, що цього часу з'являються. Серед них — розділ про українську літературу в "Истории славянских литератур" О. Пипіна та В. Спасовича (1879), "Очерки истории украинской литературы XIX столетия" М. Петрова (1884) та розгорнута рецензія на них М. Дашкевича (1888), спроба першої бібліографії нової української літератури, здійснена М. Комаровим (в альманасі "Рада", 1883), докладна й об'ємна "Галицько-руська бібліографія" І. Левицького (1888), оглядові розвідки М. Драгоманова, І. Франка, О. Терлецького та інших. Роль важливого опертя у цій справі виконували праці мовознавчого характеру (П. Житецького, О. Потебні, К. Михальчука, Є. Желехівського), де українська мова виступала повноправним лінгвістичним об'єктом дослідження. Боротьба за українське слово велась також на театральній сцені, зокрема, вирішальне значення мало тут істотне відновлення українського театрального процесу (з 1881 р.) та зусилля таких театральних діячів, як М. Кропивницький, М. Старицький, плеяди видатних акторів (П. Саксаганський, П. Садовський, М. Заньковецька), композитора М. Лисенка.

Свого часу "молодою Україною" назвав І. Франко "ту генерацію, тих людей, що своєю працею збудували той замітний ступінь, який визначується у нас між роками 1880 і 1900" і змістом якого був, за його ж словами, "регенераційний процес нації, що з важкого духового й політичного пригноблення звільна, але постійно двигається до нормального життя" (41, *476*, *482*). Подібно до складних процесів виборювання культурної незалежності, що відбувалися на Наддніпрянщині, своїми колізіями відзначався націокультурний рух і в Східній Галичині. Особливої гостроти набула така боротьба до початку 1890-х рр., коли посилився католицький релігійний і польський національно-асиміляційний тиск, а частина галицької інтелігенції подалась на зрадницьке співробітництво під гаслами так званої "нової ери". Основні здобутки у відстоюванні національних інтересів та ідеалів виборювали кращі з діячів народовської орієнтації, а також ті, хто гуртувався навколо більш радикального культурно-політичного ядра, що його становили І. Франко з однодумцями. Насамперед вони піднесли на вищий, ніж доти, рівень складові літературного, журналістського, видавничого процесів, так необхідних для культурного розвитку.

З 1880 р. у Львові починає виходити журнал "Зоря", що невдовзі спромігся стати загальнонаціональною літературною трибуною. В 1883—1886 рр. у ньому активно, фактично як редактор працював І. Франко. Нове піднесення цього журналу сталося у 1890—1897 рр. за редакторства Василя Лукича. У 1898 р. "Зорю" змінив "Літературно-науковий вісник". Також із 1880 р. виходить (до 1939 р. включно) найавторитетніша у західноукраїнському регіоні газета "Діло". Вона постійно вміщувала велику кількість матеріалів, що стосувалися розвитку літератури взагалі, а зокрема й невеликі обсягом художні твори. При цій газеті (з 1881 р.) видавалась "Бібліотека найзнаменитших повістей", числа якої складали твори українських та зарубіжних прозаїків. Загалом високим журналістським та естетичним рівнем відзначався виданий у 1881—1882 рр. журнал "Світ". Своєрідно перегукується він з іншими, пізнішого часу журналами — "Народ" (1890—1895) та "Житє і слово" (1894—1897), що виходили за участю Франка. Вони не мали великого накладу, й існування їх було порівняно нетривале, проте саме тут вміщувались кращі на той час зразки журналістської, письменницької, науково-дослідницької праці. Серед інших галицьких видань, що приділяли увагу красному письменству, можна назвати такі часописи, як народовська "Батьківщина" (1879—1896), москвофільські "Русская рада" (Коломия, 1871—1893), "Новый галичанин" (1889—1891); видавалися сатирично-гумористичні журнали "Страхопуд" (остання його серія у 1886—1893 рр., що мала літературний додаток "Беседа") та "Зеркало" (1882—1908, з перервами). Цікавий літературний матеріал збирали щорічні випуски "Календаря товариства "Просвіта", які виходили з 1876 р. за редакцією Василя Лукича (їхні белетристичні частини іноді оформлялися як альманахи). З 1892 до 1937 р. виходять у світ "Записки Наукового товариства імені Шевченка", що містять чимало розвідок, статей, рецензій з проблем розвитку літератури, особливо попередніх періодів.

Започаткована Федьковичем 1885 р., у Чернівцях продовжує виходити газета "Буковина". Особливо плідний її період припадає на час редакторства письменника О. Маковея (редагував у 1895—1897 рр.) і талановитого, передчасно померлого літературного критика Л. Турбацького (в 1898—1899 рр.). У зазначений період в Чернівцях виходив також "Буковинський календар" (1874—1914) та серія "Бібліотека для молодіжі" (із зміною назв видавалась з 1885 до 1895 р.). На своє видання — "духовно-літературний журнал" "Листок" (Ужгород, 1885—1903) — спромоглася й інтелігентська громада Закарпаття.

Тривалим було очікування періодичного літературного видання в Україні Наддніпрянській. Початок 80-х рр. приносить зрушення й тут. Таким виданням став журнал "Киевская старина" (1882—1906). Маючи характер передусім науковий, він приділяв чимало сторінок відомостям історичним, етнографічним, фольклористичним, багатим був і його історико-літературний матеріал. Спорадично, а на рубежі століть частіше друкувалися тут прозові та драматичні твори українських письменників. Так, в середині 80-х рр. в "Киевской старине" було опубліковано всі російські повісті Т. Шевченка, а потім (у 1888 р.) видано окремою книгою; у 1903 р. передруковано роман Панаса Мирного та І. Білика "Пропаща сила" (первісна назва "Хіба ревуть воли, як ясла повні?"), що зробило видатне полотно доступним широкому читачеві; надруковано такі твори, як "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого (1899),

"Пересельці" Грицька Григоренка (1900), "Серед темної ночі" (1901) та "Під тихими вербами" (1902) Б. Грінченка, "Дорогою ціною" (1902) і "Fata morgana" (1904, 1910) М. Коцюбинського, історичні драми М. Старицького (1897—1899), повісті О. Кобилянської та ін. Певне місце українське письменство час від часу знаходило на сторінках таких газет, як "Заря" (Київ), "Степь" (Катеринослав), "Южный край" (Харків) тощо.

Як і раніше, важлива роль у розвитку літературного процесу залишається за альманахами й збірниками. Початок 80-х рр. і на цій ділянці має певну "межову" відзнаку: видання поетичної "Антології руської" (Львів, 1881), яка постає немовби своєрідним оглядом здійсненого у новій українській поезії за кілька десятиріч, починаючи від М. Шашкевича, Т. Падури, Т. Шевченка й поетів-романтиків. Прикметно, що поряд із віршами поетів попередніх поколінь тут уже з'явилися зразки поезії щонайновішої, невдовзі перед тим заявленої друком (М. Старицький, К. Устиянович, І. Франко). Серед збірників, виданих у Галичині переважно за редакцією Василя Лукича, таких як "Ватра", "Квітка", "Рідний зільник", "Левада", "Рідна стріха", заслуговує на увагу збірник "З чужих зільників" (1885), що містив переклади зарубіжної прози і був виданий як один із томів "Бібліотеки найзнаменитших повістей" за редакцією І. Белея, на той час редактора газети "Діло". Вагомими літературними явищами стали такі видання, як "Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей літературної діяльності" (Львів, 1898) та "Січ" (Відень, 1898). Альманах "Січ" мав значення, по суті, першої групової маніфестації естетських модерністських тенденцій в українському письменстві. Пізніше, уже на початку XX ст., цей напрям пошуків означили також "З-над хмар і долин" (1903), "За красою" (1905), серія видань "Молодої музи". Переважно через альманахи "Перший вінок" (1887), "Наша доля" (три випуски, 1893—1896), що включали і художні твори, і публіцистичні статті, проводилася ідея жіночої емансипації, важлива для тогочасного суспільного життя, особливо в Галичині. Ці альманахи зосереджували увагу також на значних можливостях творчості багатьох літераторів-жінок. Так, у "Першому вінку" друкувалися Н. Кобринська, Олена Пчілка, Ганна Барвінок, Уляна Кравченко, К. Попович, А. Павлик, С. Навроцька, М. Рошкевич, О. Франко, Дніпрова Чайка, Леся Українка, Л. Старицька та ін. Низкою альманахів і збірників представлене в цей час літературне життя Буковини — "Буковинський альманах" (1885, 1891, 1892), "Зерна" (1887, 1888), "Вперед" (1888). До кінця життя участь у них бере Ю. Федькович, активно друкуються С. Воробкевич та молодий прозаїк Є. Ярошинська.

Особливо велике значення альманахова література мала для Східної України, оскільки на її теренах практично була відсутня літературна періодика. В умовах прискіпливого нагляду цензури за друкованим українським словом досить сміливим, із гострими віршами громадянського звучання О. Кониського, М. Старицького та ін., постав альманах "Луна" (К., 1881). У 1883 та 1884 рр. в Києві М. Старицький видає альманах "Рада" (частини перша й друга), серед його помітних матеріалів — дві перші частини роману Панаса Мирного "Повія", передрук "Миколи Джері" І. Нечуя-Левицького (друкованого доти у львівській "Правді"), драма "Не судилось" М. Старицького, згадуваний уже "Бібліографічний покажчик" М. Комарова, низка невеликих віршових і прозових творів. У середині 80-х рр. літературні

збірники "Нива" та "Степ" виходять відповідно в Одесі та Херсоні, що було безпосереднім свідченням поширення національного літературного руху на Півдні України. До його найпомітніших тогочасних осередків варто зарахувати й Катеринослав.

Певним внеском у літературний розвиток було видання чотирьох випусків альманаху "Складка" (1887, 1893, 1896, 1897), з яких два перших, що вийшли в Харкові, упорядкував В. Александров, а третій (у Харкові) та четвертий (у Петербурзі), уже по смерті Александрова, — К. Білиловський. Альманах представив низку творів, авторами яких були В. Самійленко (вірші та драма "Маруся Чураївна"), Б. Грінченко, І. Стешенко, М. Шамраєв, М. Вороний, самі упорядники, інші східноукраїнські літератори. Прикметно, що, незважаючи на положення Емського акта, як у "Раді", так і в "Складці" вміщено чимало перекладів та переспівів творів інонаціональних літератур. У Чернігові видавничу діяльність намагається у той час налагодити Б. Грінченко. В активі його такі колективні збірники віршів та оповідань, як "Вірна пара та інше", "Криничка", "Батькове віщування та інше" і, нарешті, найпомітніші серед них — "Степові квітки" (1899) та "Хвиля за хвилею" (1900); в останньому з названих представлені не тільки "місцеві" автори, але й галичани — І. Франко, О. Маковей, Т. Бордуляк. Своєрідною антологією українського письменства, щоправда, дуже нерівною за змістом, став виданий у Москві 1899 р. "Малороссийский сборник повестей, сцен, рассказов и водевилей известных малороссийских писателей". Поряд із "Наталкою Полтавкою" Котляревського й "Катериною" Шевченка тут подано комедії "Простак..." В. Гоголя й "Кум-мірошник..." Д. Дмитренка, а також твори інших авторів, переважно розважального змісту.

В останні десятиріччя XIX ст. незрівнянно більшим, ніж це було протягом попередніх періодів, є число виданих окремих книг з творами того чи іншого письменника. Не всім із них однаково "щастить" на видання. Так, приміром, "Збираниця з рідного поля" Панаса Мирного (1886) включала лише два ранні твори — "П'яниця" і "Лихий попутав", тритомне видання його творів здійснене було лише у 1903—1907 рр. Тим часом повісті І. Нечуя-Левицького починаючи з 1869 р. досить часто виходять друком і у Львові, і в Києві; у Петербурзі 1899 р. започатковано багатотомне (до революції вийшло дев'ять томів) видання Нечуєвих "Повістей й оповідань". Протягом 1899—1903 рр. видано чотиритомник "Оповідань" О. Кониського. Досить об'ємними книгами виходять "Драми і комедії" І. Карпенка-Карого (виданий в Одесі у 1897—1905 рр. п'ятитомник), не враховуючи появи друком окремих його п'єс. Ще 1882 та 1885 р. (у Києві та Харкові) випущено було книги першого тому "Збірника творів" М. Кропивницького. Досить повно виданий був доробок Т. Бордуляка ("Ближні", Львів, 1899), ряду інших галицьких письменників. Поряд із зазначеними з'являлися видання й менш об'ємні та повні, але вагомі у літературному розвитку, серед них поетичні збірки І. Франка, його ж "Поеми" (1899) та збірка оповідань "В поті чола" (1890), три поетичні книги Лесі Українки ("На крилах пісень", 1893; "Думи і мрії", 1899; "Відгуки", 1902), збірка М. Коцюбинського ("В путах шайтана і інші оповідання", Львів, 1899), збірки поезій Я. Щоголева ("Ворскло", 1883 та "Слобожанщина", 1898), П. Куліша ("Дзвін", 1893; "Позичена кобза", 1897), І. Манжури ("Степові думи та

співи", 1889), збірки новел В. Стефаника ("Синя книжечка", 1899; "Камінний хрест", 1900), інші видання, через які певною мірою проходили точки зросту національного художнього мислення.

Значення певного підсумку столітнього розвитку нової української літератури мало велике за обсягом тритомне видання антології "Вік" у Києві в 1900—1902 рр. (один том вибраної поезії і два томи прози). Невдовзі з'являється ще одне ґрунтовне оглядове видання, впорядковане І. Франком, — "Акорди. Антологія української лірики від смерті Шевченка" (Львів, 1903), де зібрано зразки поезії, починаючи від П. Куліша й закінчуючи групою поетів найновішої формації, між яких імена О. Козловського, П. Карманського, В. Пачовського.

За останні два десятиріччя XIX ст. українське письменство суттєво збагачується творами в усіх літературних видах — поезії, прозі, драматургії, має здобутки в подальшому осягненні людини і дійсності, світу внутрішнього й зовнішнього, в урізноманітненні принципів і моделей художнього вислову.

Нові творчі кроки здійснюються в цей період у ***прозі.*** Під кінець століття стає очевидним, що у творчості провідної групи прозаїків (серед них М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, І. Франко та ін.) українська проза досягає того рівня майстерності, який мають інші європейські літератури.

Поряд з авторами досвідченими, такими, як І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, О. Кониський, Ганна Барвінок, І. Франко, в українську прозу упродовж 80—90-х рр. вливається велика плеяда нових талановитих письменників, що своєю творчістю починають визначати ті чи інші провідні тенденції розвитку цього виду літератури.

Українська проза цього періоду тематично охопила практично всі сфери життя. Цей процес розпочався у найзагальніших рисах ще в 60—70-х рр. Період 80—90-х рр. приносить у плані тематичному ґрунтовну, скрупульозну деталізацію зображення дійсності з виділенням і поглибленням проблемних вузлів у всіх тематичних сферах. Зрозуміло, відповідно історичному часові література фіксує ускладнення буржуазних виробничих відносин, зокрема й на селі, народження прошарку найманого робітництва (бориславські "ріпники" у змалюванні І. Франка та С. Коваліва, відображення шахтарської праці в оповіданнях Б. Грінченка, М. Чернявського тощо). У прозі поглиблено представлено особливості тих чи інших професій, посад, суспільних становищ, приналежності до певної верстви, суспільної групи. В українську прозу як її різнобічно схарактеризовані персонажі входять також представники інших національностей (оповідання М. Коцюбинського з молдавського й кримськотатарського життя, оповідання "Бех-аль-Джугур" М. Грушевського, "Абдель-Газіс" В. Леонтовича-Левенка). Постійною широкою темою прози тих років стає життя інтелігенції (І. Франко, Олена Пчілка, Н. Кобринська, Б. Грінченко, Леся Українка та багато інших). Тут постають все гостріші сюжети, розширюється ряд неоднозначних образів. Можна говорити не тільки про осягнення прозою зазначеного складного тематичного пласта, а й про те, що для цього часу вже природною є ситуація, коли життя національної інтелігенції відображене та усвідомлене у дзеркалі українського художнього слова.

Важливо, що у розширенні тематичних вимірів, у трансформаціях домінантних тем головна вага переміщується на духовні й психологічні колізії, на

доступне художньому слову проникнення у внутрішній світ людини. Взята в цілому на вищому та й на середньому рівні, проза двох останніх десятиріч XIX ст. подає значно докладнішу й розгорнуту картину внутрішнього життя персонажа. Розвиток прози цього періоду відбувається під знаком осягнення нової, більшої, ніж доти, складності людини й суспільного життя. В центрі проблематики стоять питання реалізації особистості, повнота її життя, її справжня свобода. Цю проблему ставлять І. Франко (повісті), Олена Пчілка ("За правдою"), О. Кобилянська ("Людина", "Царівна"). Поглиблено з'ясовується проблема взаємин інтелігенції та народу (І. Франко, Б. Грінченко, О. Маковей), зображення яких поступово звільняється від утопізму, постає у реальній складності. Письменники не залишають без уваги тривожні явища громадянської індиферентності інтелігента ("Пропащий чоловік" М. Павлика, "Залісє" О. Маковея, "Перекинчики" Є. Ярошинської, "Нищіє духом" Є. Фенцика, оповідання М. Коцюбинського, Л. Мартовича). Гостра соціальна проблематика яскраво виявляється цього часу у прозовій творчості І. Франка, М. Коцюбинського, С. Ковалева, М. Старицького, Н. Кобринської, В. Леонтовича-Левенка, А. Чайковського. Багатобічне, у розвиток сталої традиції, зображення життя людини з народу також нерідко виявляє ті внутрішні суперечності у персонажеві, стихійність його природи, що роблять нелегким бажаний поступ (повісті Б. Грінченка, твори М. Кононенка, В. Потапенка, Б. Лепкого). Водночас у прозі не згасає в цілому оптимістичний — від філантропічного до свідомо гуманістичного — погляд на людину, зокрема, в оповіданнях Т. Бордуляка ("Дід Макар", "Михалкові радощі"), у повісті І. Франка "На дні", в ранніх оповіданнях Б. Грінченка, у творах Д. Марковича (останній загострює протистояння етичних начал, не оминаючи і сцен жорстокості). Багатоваріативний мотив стійкості та падіння людини пронизує на рубежі століть прозову творчість В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, М. Чернявського.

Нові твори продовжують процес художнього осмислення історичного минулого України. Тут виділяються передусім історичні полотна І. Нечуя-Левицького (написані під кінець століття "Гетьман Іван Виговський" і "Князь Єремія Вишневецький") та М. Старицького, автора трилогії про визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького ("Перед бурей", "Буря", "У пристани", 1894—1897, російською мовою), україномовної повісті "Оборона Буші", романів "Молодость Мазепы", "Руина", "Последние орлы" (про гайдамацьке повстання 1768 р.), "Разбойник Кармелюк". Твори ці, особливо останній, позначені романтизовано-белетристичним витрактуванням історії. Дещо інший підхід демонструє, беручись за перо художника слова, фаховий історик О. Левицький, котрий опирається на численні документи, намагається не погрішити проти духу й подробиць зображуваної епохи у своїх повістях "Анна-Алоиза, княжна Острожская" (1883) та "Ганна Монтовт (Историко-бытовой очерк из жизни волынского дворянства XVI в.)" (1888). Втім, уважний до історичних подробиць і М. Старицький — у повістях із життя київського міщанства XVI та XVII ст. "Червонный дьявол" і "Первые коршуны".

Українська проза 80—90-х рр. перебуває у постійному, дедалі інтенсивнішому полі присутності інонаціональних літературних зразків. Для українського літературного життя того часу звично

звучать імена Б. Бйорнсона, К. Гамсуна, А. Стріндберга, Е. Золя, Гі де Мопассана, М. Твена, Ф. Брет-Гарта, Д. фон Лілієнкрона, С. Пшибишевського, Г. д'Анунціо та багатьох інших (у тому числі й представників модерністських тенденцій), твори яких не раз перекладалися та були предметом критичних розглядів. Разом з тим українська проза, як і національна література в цілому, мала значний власний ресурс художнього зростання.

Прозу все більшого числа авторів і в ступені, що наростає до кінця століття, відзначає "артистизм" письма, що уже стає предметом естетичного усвідомлення. Як автор, так і герой все рішучіше заявляють право на індивідуально-суб'єктивне бачення світу, що виступає далі однією з головних рис модерністської поетики.

Усе важливішим стає індивідуальне світопереживання, індивідуальне відчуття, сприйняття, включаючи примхливі, химерні, інколи навіть хворобливі різновиди. Усе це накладає свій відбиток на розвиток жанрових і композиційних форм прози, на її образне мислення. Урізноманітнюється прозове повіствування, гнучким і багатоохоплюючим стає його синтаксис, у широкому діапазоні представлені ракурси зображення, відношення між авторським словом і словом героя. Композиція твору, ритм викладу, будова словесних періодів заходять у певну відповідність із переживаннями героя, із зображуваною ситуацією. Спеціально "артистичні" цілі ставлять у своїй роботі М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник, А. Крушельницький, С. Яричевський, Р. Сембратович, М. Яцків, Г. Хоткевич, не чужа цьому й творча установка І. Франка. Композиційними, ритмічними, образними засобами в окремих зразках прози того часу (й ще більшою мірою — на початку XX ст.) досягається таке явище, як сугестивність, тобто "навіювання" певного настрою, вплив на читача. Ціла ділянка новаторства у прозі пов'язана із посиленням суб'єктивності викладу, що має кілька напрямів. Це й елемент "поезії" в авторському мовленні (так звані "поезії в прозі" Дніпрової Чайки), присутній навіть і в більш традиційному викладі оповідань Грицька Григоренка). Це ліризм загального тону твору (як у "Дай Боже здоровля корові!", "Бузьки" Т. Бордуляка, пізніше — в оповіданнях С. Васильченка). Це й націлена на певний настрій драматизація повіствування (у В. Стефаника, певною мірою у подальшій творчості М. Черемшини). Розмаїтим є ставлення художнього слова до феномену колективної звичаєвості та психологічних основ світоуявлення. Все іще щедро фольклорно-етнографічними мотивами наснажує свої твори Ганна Барвінок, багаті на етнографічні спостереження дебютні прозові твори Грицька Григоренка, А. Кримського, Л. Яновської. Проте запановує в літературі цього періоду, в прозі зокрема, концепція неоміфологізму. До неї причетні І. Франко (міфи бориславських промислів у творах цього циклу), Т. Бордуляк (травестія міфу про культурного героя й трикстера — передражнювача — в оповіданні "Бідний жидок Ратиця"), свій міфологічний світ намагається створити Н. Кобринська ("Душа", "Блудний метеор"), трохи згодом — М. Яцків.

У тій частині творчості, що становить верхній рівень прози 80—90-х рр., безперечним є домінування реалізму та натуралізму, їх поглибленої форми. Разом з тим відчутно звучать уже неоромантичні мотиви, зблискують елементи, які далі послужать для складання більш широких течій символізму, імпресіонізму, експресіонізму.

До найпомітніших творчих індивідуальностей зазначеного періоду літератури належить ***Борис Грінченко*** (1863—1910). Письменника по праву зараховують у той ряд найбільших трудівників пера, на чолі якого стоять І. Франко та П. Куліш. У доробку Грінченка — оповідання й повісті, поетичні збірки, кілька драматичних творів, переклади, публіцистичні й літературно-критичні виступи, фольклористичні видання, статті з питань шкільництва та освіти в Україні, науково-популярні брошури "для народу" тощо, нарешті, упорядкований і відредагований ним чотиритомний "Словарь української мови" (1907—1909), що його віддавна називають "Словником Грінченка". Дебютом письменника були вірші, друковані у 1881 та 1882 рр. в журналі "Світ". У виданій 1886 р. збірці "Під сільською стріхою" поряд із віршами було вміщено й перші його оповідання: "Сестриця Галя", "Без хліба", "Екзамен". І поетичний, і прозовий доробок письменника у художньому плані нерівні — твори, у яких втілено оригінальні художні ідеї і які здатні давати уявлення про здобутки певної літературної епохи в українській прозі чи поезії, сусідують із творами, позначеними дидактизмом та риторичним декламаторством. Деякий відтінок мелодраматизму і сентиментальності містять ранні оповідання Грінченка — у них переважно виведено світ дитини і вони мали значення для становлення "дитячої" української літератури. Пов'язана з такою манерою прозаїка й повість "Хата в балці" (1896), побутовий конфлікт якої (багач не хоче видавати доньку за бідного парубка) розгорнуто у цікавий спосіб, збагачено "екзотичними" малюнками (нічне потаємне розкопування греблі, затоплення річкової долини тощо). В ряді інших повістей письменник зосереджується на проблемі можливості поступу тогочасного життя у селі. Дещо утопічний вигляд має герой-культурник з повісті "Сонячний промінь" (1891), більш ускладнене розуміння культурницької роботи на селі подає повість "На розпутті" (1892), де розв'язання цієї проблеми розпочинають уже два герої і в підсумку наявні два різні результати. Найвищий з-поміж повістей Грінченка рівень художньої правдивості (й відтак переконливості) має, мабуть, повість "Серед темної ночі" (1901). Сільська дійсність постає тут у жорсткому, з елементами натуралізму, змалюванні, автор дає відчути стихію почуттів простолюду, окреслює різноспрямованість характерів і життєвих устремлінь (їх уособлено в образах трьох братів Сивашів, героїв твору). Тим часом у наступній повісті — "Під тихими вербами" (1902) — письменник знову пошукує джерело громадського самоусвідомлення у житті села. Культурника-інтелігента, знаного з інших творів, наразі змінює освічений селянин, і боротьба, яку він веде, є важкою, але не безнадійною... Колоритні картини з сільського життя часів революції 1905—1907 рр., із зображенням стихії натовпу, з погромами й провокаціями, у стосунку всього цього до долі сільського вчителя, правдолюба й подвижника, представлено в одному з останніх Грінченкових творів — повісті "Брат на брата" (1910). У творі відбився новий, більш ускладнений рівень художньої стилістики, що його не без успіху пошукував письменник разом з багатьма, в тому числі й молодшими за нього, представниками українського письменства.

Чималий прозовий набуток включає в себе спадщина ***Олени Пчілки*** (1849—1930), письменниці, культурного діяча. Олена Пчілка — псевдонім О. П. Косач, сестри М. Драгоманова, матері Лесі Українки. З першими прозовими твора-

Борис Грінченко та Іван Франко. Фото. 1905 р.

ми письменниця виступила в середині 80-х рр., найпомітніший серед них — повість "Товаришки", надрукована в альманасі "Перший вінок" (1887). Жінка з інтелігентної сім'ї, здатна зайняти активну позицію, самостійно визначати свою долю, — такою є головна героїня твору, образ із новими для того часу "ідеологічними" рисами. Життя містечкової інтелігенції, заможного чи біднішого панства, зображене в таких творах, як "Світло добра й любові", "Маскарад", "Забавний вечір" та ін. Свого часу І. Франко відзначав докладне знання авторкою описуваного середовища, вміння передавати інтелігентську "конверзацію" (розмову) точніше й характерніше, ніж це вдається Нечуєві-Левицькому. Для письменницької манери Олени Пчілки притаманний виразний, часом новелістичний сюжет ("Артишоки", "Збентежена вечеря" тощо), яскравий зразок цього — у відомому в німецькому й болгарському перекладі оповіданні "Соловйовий спів" (1889) — про запізнілі моральні терзання слідчого, який у своїй професійній проникливості наводить біду на скривджену родину.

Відмітна самобутність характеризує поезію і прозу ***Осипа Маковея*** (1867—1925). Її важливою складовою є широкий діапазон гумористичного й сатиричного вислову, що присутній не тільки в дрібних гуморесках ("Як я видавав газету", "Як я продавав свої новели", "Два ставки. Весняна ідилія", "Мій прапрадід. Фантазія" тощо), — нотки його вчуваються і у творах більшого обсягу, розлогого сюжету — "Весняні бурі", "Клопоти Савчихи". Скептичний погляд на світ, що домінує в естетичній позиції митця, знаходить вияв і у викладі, не пов'язаному з гумористично-сатиричним началом, як-от у повісті "Залісє" (1897). До низки самобутніх героїв, створених українською прозою, Маковей додає іще одного — Славка Левицького із зазначеної повісті, наділеного здібностями і критичним розумінням дійсності, проте позбавленого ентузіазму у пориві до життя. Герой пасивно

Михайло Коцюбинський. Фото. Кінець 90-х рр.

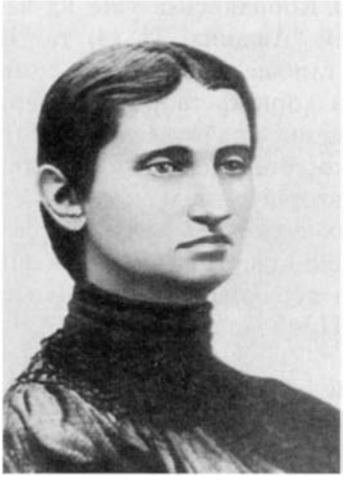
марнує роки своєї молодості, не наважується на остаточний крок у стосунках із жінкою, пов'язаною з ним взаємною симпатією... Весь твір, що в ньому підкреслено прикру, неусувну вагу побутових дрібниць, випадкових подій тощо, немовби протистоїть запальним концепціям "ідеологічних" повістей тієї пори, принаймні їх "правду" доповнює своєю "правдою". В доробку Маковея-прозаїка — історична повість "Ярошенко" (1905), що розповідає про Хотинський похід гетьмана Петра Сагайдачного, драматичні взаємини українського козацтва й польської шляхти. Одним з кращих творів письменника, назва якого тривалий час фігурувала як прозивно-узагальнююча, є оповідання "Оферма" (слово є спотворенням німецького unförmlich, що означає "не поставний", "незграбний" — саме таке прізвисько здобув герой твору, український вояк в австрійській армії, проте саме він виявився здатним до глибокого почуття й героїчного вчинку).

У календарних межах XIX ст. розпочинається творчість цілої групи письменників-новаторів, найвагоміші здобутки яких належать двадцятому століттю. З-поміж них вирізняються, зокрема, ***Михайло Коцюбинський*** (1864—1913). Його перший оригінальний прозовий твір (оповідання "Харитя") був надрукований у "Дзвінку" 1891 р. У наступні роки прозаїк регулярно вміщує нові твори на сторінках галицької періодики. У творчості Коцюбинського яскраво проявилася тенденція, яка час від часу давала про себе знати на різних етапах національної літератури упродовж XIX ст., — розуміти твір літератури не як звичайне словесне повідомлення про щось, а насамперед як естетичну конструкцію, споріднену за своєю суттю із твором музики чи живопису. Починаючи вже з перших друкованих оповідань та повісті "На віру" (1892), творчій манері прозаїка притаманне естетично виважене, організоване певним ракурсом зображення ситуації, нарощення її об'ємності через дібрану художню подробицю і деталь, суміщення бачень її очима то одного, то іншого персонажа, в динаміці його психологічних переживань. Письменник неухильно прогресує як тонкий пейзажист і майстер передачі плинних настроїв. Його філігранні зображення зовнішнього світу та вміння відтворити враження, відчуття героя давали підставу вже раннім дослідникам творчості Коцюбинського пов'язувати його стиль з поняттям імпресіонізму. Помножена на глибоке проникнення автора в психологію людини, ця манера творчості зродила блискучі зразки прози Коцюбинського уже в XIX ст. ("Маленький грішник", "Хо", "Пе-коптьор", "Посол від чорного царя", "Відьма", "В путах шайтана"). У цих творах заявляє про себе драматизм, іноді й трагізм людського життя, не є винятком з їх сфери й світ дитини, проте, на відміну від творів Б. Грінченка чи

Т. Бордуляка, теж подібних за сюжетною схемою, Коцюбинський дає цим категоріям вираження більш опосередковане, задіює багатогранність зображення, а не авторську декламацію.

З самих початків творчості письменник бачить значну естетичну потугу й глибоку етичну проблематику в соціальному конфлікті ("Андрій Соловейко...", "Ціпов'яз"), пізніше такий конфлікт визначає основу одного з кращих творів української прози початку XX ст. — повісті Коцюбинського "Fata morgana". Тема молдавського та кримськотатарського побуту, своєрідність якого прозаїк намагається художньо осягнути, видається, дозволила йому по-новому поглянути на особливості питомого національного побуту, знайти міфологічні начала в "етнографічному" матеріалі, загалом піднести його на вищий ступінь художнього осмислення ("Тіні забутих предків"). Поряд із традиційним типом фабульного оповідання письменник, також іще в ранній період творчості, починає шукати композиційних форм, які давали б свободу вираженню авторських почуттів та роздумів ("На крилах пісні", недруковане оповідання "Дядько та тітка"), і продовжує такі пошуки далі ("Цвіт яблуні", "Невідомий", "Intermezzo", "На острові"), активно долучаючись до збагачення української прози новими жанровими модифікаціями.

Значний внесок в українську прозу кінця XIX ст. зробила ***Ольга Кобилянська*** (1863—1942). Свою творчість вона починала німецькою мовою. Проблематика і стилістика тогочасної німецької філософії (зокрема Ф. Ніцше) і німецькомовної оригінальної та перекладної літератури, впливу яких письменниця зазнала на початку, не в усьому були адекватними головним проблемам і характерним особливостям тогочасного життя української інтелігенції. Тож О. Кобилянська уже на час появи повістей "Людина" (1894) та "Царівна" (1896) глибше знайомиться з цим життям, на користь творчості обертаючи й "інонаціональний" елемент своїх філософсько-естетичних уявлень, які сприяють авторці у віднаходженні нестандартних положень і характерів. Обидві зазначені повісті (у другу ввійшли деякі мотиви першої), як і ряд пізніших творів ("Природа", "Valse mélancolique", "Ніоба", "Через кладку"), головним своїм стрижнем мають ідею свободи жіночої особистості, що багатьма дослідниками кваліфікована як вияв неоромантизму. Видається, ще більш неоромантичним можна назвати зображення в цих творах жіночого характеру, вельми неодномірного й загадкового — жінка постає тут більше як вольовий порив, аніж прямування до якоїсь визначеної мети. Незвичайний характер, що ним наділено жінку-селянку, незвичайні складові її життя, незвичайні ландшафти при зовнішній реалістичності письма виведено у новелі "Некультурна" (1897). До вершинних зразків української прози належить повість Кобилянської "Земля" (1901). Сюжет братовбивства, його мотивів і наслідків, розгорнутий у цьому творі, опирається як на соціальну розкладку, так і на глибші, затаєні в надрах душі героїв чинники. Крім того, у своїх значеннях він спроектований на багатоярусну міфологічну побудову, де вгадується й міф про злочин першолюдей, і хтонічні (пов'язані із землею) міфологічні мотиви, і зіставлення образу землі з небезпристрасною, непояснимою материнською любов'ю. Рисою окремих творів Кобилянської (виразно проявилося це в "Землі") виступає містицизм. Його новітня, "модерна" форма пов'язана не стільки з виведенням феноменів "об'єктивного" плану, скільки з поглибленням психологізму, із зма-



Ольга Кобилянська.
Фото. 1898 р.

люванням надзвичайної чутливості героя в його індивідуальних переживаннях. Здобутком письменниці стала й повість "В неділю рано зілля копала..." (1909). Сюжетний мотив, відомий з народної пісні, а пізніше і з творів українського письменства, переважно драматургічних, О. Кобилянська психологізує, намагається показати долученими до його перебігу темні глибини людських пристрастей.

Однією з вершин української прози стала творчість ***Василя Стефаника*** (1871—1936). Видрукуванню перших його новел 1897 р. передували тривалі митецькі шукання. У 1899 р. з'являється друком прозова збірка Стефаника "Синя книжечка", у 1900 р. — "Камінний хрест". У своїй роботі письменник враховував досвід прозаїків тогочасної "Молодої Польщі". В українській прозі, починаючи від Марка Вовчка й Д. Мордовця і закінчуючи І. Франком та Т. Бордуляком, можна знайти фрагменти, здатні виступати як ближчі чи дальші прообрази письма, на яке зрештою вийшов письменник, проте безперечним є те, що Стефаник створив унікальну в літературі, цілісну й послідовну власну стильову манеру. "Як коротко, сильно і страшно пише ця людина", — відгукувався про Стефаника М. Горький. У творах західноукраїнського письменника можна віднайти і ліризм, і елементи гумору та меланхолійного роздуму, але насамперед їх відзначає спресований драматизм, на користь якого зробив мистецький вибір автор в обставинах тих художніх експериментів, що дозволяли посилити суб'єктивний елемент викладу. Головним у багатьох оповіданнях і новелах, особливо з першої книги, є дія, діалог, або ж розіграний різними "голосами" монолог персонажа у напруженому вузловому, іноді екстремальному моменті ("Сама-саміська", "Школа", "Новина", "Майстер", "Виводили з села", "Катруся", фрагмент із "Камінного хреста") чи при своєрідному "епілозі", який переважно виступає оглядом усього суттєвого, що відбулось у житті героїв ("Ангел", "Святий вечір", "Синя книжечка", "Стратився"). Зосередження повістування довкола таких кульмінаційних точок зумовлює, як правило, невеликий текстовий обсяг творів. Художній ефект митець видобуває і з лаконічних, нерідко жорстких, в усякому разі далеких від розчулення, авторських описів, а також із введення діалектних особливостей справжнього, питомого місцевого мовлення, яке до того ж індивідуалізоване згідно з типами й характерами персонажів. У збірках Стефаника трапляється усміх, лагідний чи гротескний побутовий малюнок ("Мамин синок", "У корчмі", "Побожна", "Ангел", "Підпис"), проте на формування загального враження, безперечно, найбільший вплив справляють твори, в яких представлена життєва безвихідь героя, трагізм його становища чи всього ним прожитого. В ролі обставин чи безпосередніх чинників, якими заго-

стрено драматичну для героя ситуацію, виступає нерідко господарська нужда ("Осінь", "Катруся", "Новина"), новий віковий етап, прикра побутова несподіванка. В експресивному повістуванні Стефаникових творів немовби підкреслено суворість тих запитів, що можуть очікувати на людину в її життєвій дорозі, як і можливість знайти на них відповідь живу, емоційну, не легкодуху.

80—90-ті рр. XIX ст. стали для української літератури періодом розквіту ***драматургії***. В цей період у трупі, очолюваній 1883 р. Старицьким, вперше зібрались разом видатні актори й театральні діячі. Окрім п'єс, що уже стали на той час драматургічною класикою (твори Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Шевченка), репертуар трупи почав поповнюватись п'єсами, створеними драматургами, що виступали в її складі як актори. Серед перших таких п'єс — "Глитай, або ж Павук" та наново перероблена "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького, "За двома зайцями" (переробка комедії І. Нечуя-Левицького "На Кожум'яках") М. Старицького. Постійні гастролі різними містами Російської імперії, фінансова скрута, що періодично навідувала театр, а також творчі суперечки, часом і непорозуміння, — все це було причиною того, що колектив невдовзі розділився (з 1885 р. Кропивницький і Старицький працюють окремо один від одного), пізніше були й спроби тих чи інших нових об'єднань. Проте головне полягало в тому, що ця творча співдружність першої половини 80-х рр. дала початок інтенсивному театральному життю на теренах Наддніпрянської України, покликала до життя визначний ряд драматичних творів.

У Галичині в зазначений період продовжує діяльність театр товариства "Руська бесіда". Театральні роботи, як і

Василь Стефаник.
Фото. Кінець 90-х рр.

загальний драматургічний процес, позначені тут великим нахилом до історичної тематики (п'єси О. Огоновського, В. Ільницького, Г. Яхимовича, Ос. Барвінського, К. Устияновича). Переконливими спробами підняти драму на вищий рівень відмітна творчість І. Франка. Його п'єси "Украдене щастя", "Майстер Чирняк", "Кам'яна душа" були в репертуарі театру "Руської бесіди", на східноукраїнську сцену Франко вперше прийшов драмою "Украдене щастя", яку поставила трупа братів Тобілевичів у Києві 1904 р. Помітним явищем була творчість галицького драматурга Г. Цеглинського.

Українська драматургія 80—90-х рр. яскраво означує поглиблену проблематику життя, нові ідеї та характери, але, можливо, найголовніша її прикмета — утвердження нових естетичних принципів, які стосувалися самого статусу драматичного твору. За десятиліття, що минули від перших постановок "Наталки Полтавки" і комедій Квітки, українське культурне життя виховало власних аматорів і прихильників, інтелігент-

Михайло Старицький.
Фото. 90-ті рр.

на публіка у значній частині уже приймає ідею української культурної автономії, принаймні самобутності високого культурного рівня. Відповідно й у драматургічній творчості з'являється все більше можливостей відвести частину драматичної продукції від елементарно розважальних функцій, запропонувати глядачеві (або й читачеві) твір із складною проблематикою, із неоднозначним образом героя, із місткою у своїх значеннях художньою побудовою. Складається так, що ці перспективні для української драми обставини щасливо виповнюються творчістю визначних драматургів, яка саме в цей час розгортається і, в свою чергу, сприяє зміцненню такого погляду на національну драму й театр. Ідеться про творчість корифеїв драми — М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого. Їм випало суттєво поповнити репертуар тогочасного й пізнішого українського театру, зробити внесок у скарбницю мистецтва слова. Близько трьох десятків п'єс, у числі яких оригінальні твори та драматичні переробки, написав М. Старицький, вісімнадцять п'єс включає спадщина І. Карпенка-Карого, більше сорока творів — у доробку М. Кропивницького. Їх творчість істотно підняла художній рівень української драми. "Всі три сі люди, — писав І. Франко уже 1892 р., — талановиті письменники, і, дякуючи їм, українська література має нині те, о чім перед десятьма роками ніхто й думати не смів, — має дуже гарні зав'язки питомої драми майже у всіх її родах..." (29, *13*).

Розпочавши свою літературну діяльність як поет і перекладач, ***Михайло Старицький*** (1840—1904) бере активну участь у театральному житті Києва. Для потреб аматорських гуртків він здійснює ряд переробок та інсценізацій, першою з яких стала музична комедія "Різдвяна ніч" (1872) за повістю М. Гоголя "Ніч перед Різдвом". Пізніше, у 1881—1885 рр., коли йшлося про репертуар професіонального театру, мотиви тагоголівських творів лягли в основу "Тараса Бульби", "Сорочинського ярмарку", "Утопленої". Старицького, як нікого іншого з його сучасників, відзначало тонке "чуття сцени", розуміння її законів і особливостей, збагачене й досвідом режисера. Придатного для постановки і загалом художньо удосконаленого вигляду набули під пером Старицького комедія Панаса Мирного "Перемудрив" (назва переробки — "Крути, та не перекручуй"), оперета Я. Кухаренка "Чорноморський побит" (опера "Чорноморці", музику до якої, як і до ряду інших творів, написав М. Лисенко). Живого, справді комедійного характеру набула у переробці Старицького п'єса І. Нечуя-Левицького "На Кожум'яках", що дістала назву "За двома зайцями". Старицький надає більшої сатиричної виразності ситуаціям, вводить ряд нових колоритних сцен. Герої з п'єси Старицького — Голохвостий та Проня — стали образами

прозивними, уособленням міщанської молоді, відірваної від джерел здорової народної моралі й національної культури. З-поміж суто оригінальних п'єс Старицького виділяється драма "Не судилось" (інша назва — "Панське болото"). У творі розгорнуто гостру драматичну ситуацію із центральною постаттю молодого панича, чия нерішучість, невизначеність обертаються нещастям сільської дівчини, яка відповіла на його закохання. Із викривальним пафосом драматург зображає сім'ю панича, члени якої, зокрема мати, глузують над його вибором, знущально ставляться до беззахисної дівчини. П'єса "Не судилось" створювалася приблизно одночасно з п'єсою на подібний сюжет М. Кропивницького "Доки сонце зійде, роса очі виїсть". Слід відзначити багатшу мотивованість розвитку дії у Старицького, рівномірнішу "навантаженість" образів побічних дійових осіб та уникнення надміру експресії в образі героїні. До кращих творів у доробку Старицького належить драма "У темряві" (1892) із сучасного йому сільського життя. Драматург знаходить загострені сюжетні мотиви (зокрема, мати, яка, по суті, торгує любов'ю дочки), щоб зобразити цинізм і деморалізуючі наслідки того нового етапу гонитви за багатством, що розпочався у пореформеному селі.

Одним із перших Старицький спробував у драматичних персонажах осмислити проблеми тогочасної творчої інтелігенції України, вивівши на сцену у драмі "Талан" саме життя театру. В образі головної героїні (у якому знайшли відбиття окремі риси характеру та окремі епізоди біографії Марії Заньковецької) показано хистку грань між славою, любов'ю публіки та непевністю життєвого становища провінційної акторки, ті болючі жертви, яких вимагає всепереможна любов до мистецтва. Згодом до теми театру, життя служителів "храму мистецтва" звертається Іван Карпенко-Карий у комедіях "Суєта" та "Житейське море". Старицькому належить оригінальна інтерпретація відомого сюжету про легендарну піснетворку Марусю Чурай — драма "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", що з-поміж інших драматичних творів із цим сюжетом, авторами яких були К. Тополя, В. Александров, Г. Бораковський, В. Самійленко, виділяється яскравою сценічністю, гармонійним введенням фольклорної образності у новочасну концепцію твору. Високою патетикою відмітні написані віршем історичні драми Старицького — "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка", "Оборона Буші" та "Остання ніч".

У творчості ***Марка Кропивницького*** (1840—1910) перші драматургічні спроби припадають на початок 60-х рр., — це була перша редакція п'єси, пізніше переробленої й озаголовленої "Дай серцеві волю, заведе в неволю". Твір започаткував велику низку наступних п'єс, побудованих на матеріалі добре знаного Кропивницькому селянського життя, у якому драматург відкрив ряд нових колізій, зафіксував нестандартні особливості певних типів мешканців тогочасного села. Яскраво ці риси виявляються у творах, де рушієм дії є сімейні конфлікти: "Глитай, або ж Павук", "Де зерно, там і полова" ("Дві сім'ї"), "Зайдиголова". Визначальною особливістю драматичних творів Кропивницького можна вважати значну емоційно-експресивну наснагу. Саме емоційна підоснова є визначальною у малюнку характерів, які створює драматург. Сам талановитий актор (блискучий виконавець ролі Стецька із "Сватання на Гончарівці" Квітки-Основ'яненка, Бичка із власної драми "Глитай..." та інших комедійних і характерних ролей), Кропивницький велику увагу вділяв емоційним

Марко Кропивницький. Фото. 90-ті рр.

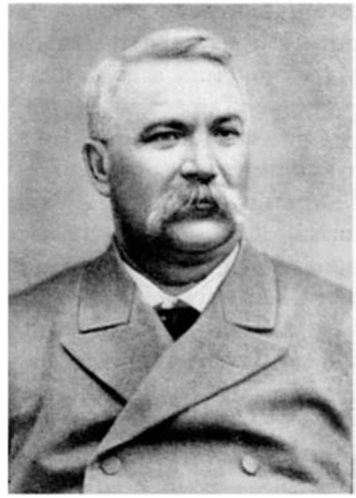
подробицям, тонко відчував те плетиво емоційної взаємодії персонажів, яке забарвлює ситуацію, сцену і тому нерідко веде розвиток усього сюжету ("Дай серцеві волю...", "Доки сонце зійде..."), виразно це проявляється і в динамічних комедійних одноактівках драматурга ("По ревізії", "За сиротою і Бог з калитою", "На руїнах"). Майстерні діалоги Кропивницького відзначаються багатством живої розмовної мови, введенням різноманітних фахових і станових жаргонів, суржику. Пізніше цю лінію продовжив В. Винниченко, він же бачиться й наступником Кропивницького у тому напівскандальному типові сюжету, що наявний у п'єсі "Де зерно, там і полова".

Кропивницький-драматург докладно знає звичаї середовища, його словесної, особливо представленої у пісні та приказці, творчості. Хоча критики й констатували стосовно частини його творів зайвий "етнографізм" (у несхвальному значенні цього слова), барвисті "етнографічні" характеристики не меншою мірою служать драматургові для окреслення своєрідності зображуваного ним світу — у питомій його конкретиці, практично невіддільній від представлених сюжетів і характерів. П'єси Кропивницького, беручи в цілому, позначає дещо менший ступінь стрункості сюжету, ніж це притаманне зразкам драматургії І. Карпенка-Карого. Кропивницький культивує ширше сюжетне розгалуження, включаючи певну кількість "побічних" ситуацій, інколи до того, що деякі з його п'єс набирають вигляду своєрідних "оповідань на сцені", що, втім, не впливає на їх загальну сценічну притягальність. Згадувана вже перевага емоційності значною мірою обумовила й напрям розвитку творчості драматурга. Уже п'єсою "Олеся" (1891) Кропивницький започатковує новий тип драми, за яким пізніше закріпився епітет "настроєва" (один з варіантів якої згодом віднайде й активно розроблятиме А. Чехов і за якою утвердиться визначення "чеховська"). Тут драматург відходить від різко окресленої фабульності: ніяких радикальних змін не відбувається в житті героїні, дочки багатого хазяїна, котрій тоскно у своєму оточенні, і разом з тим її постать змальовується виразно. Вільний, фрагментарний виклад сюжету випробовує Кропивницький у п'єсах "Перед волею", "Розгардіяш". І формальними шуканнями, і увагою до нових проблем (відображення масового руху в кількох творах пізнішого часу) драматург ще раз засвідчує активність новаторського начала у своїй творчості.

Широким окресленням горизонтів суспільного життя відзначається драматургія ***Івана Карпенка-Карого*** (псевдонім, справжнє прізвище Тобілевич, 1845—1906). Уже в першій п'єсі драматурга — "Бурлака", написаній 1883 р., а через цензурні перешкоди дозволеній до друку лише через 14 років, виведено образ "обличителя" громадських і адмі-

ністративних порядків, сміливого духом чабана Опанаса (він же й "бурлака"). Критичний пафос до кінця супроводжує творчість Карпенка-Карого. Більше, ніж до творчості якого іншого драматурга XIX ст., до неї можна віднести визначення "реалістична".

Слід зазначити, що реалізм у викладі Карпенка-Карого постає як галерея масштабних, психологічно глибоких і колоритних постатей, як-от: Калитка із "Ста тисяч", Мартин Боруля з одноименної комедії, Пузир із комедії "Хазяїн". Є підстави говорити про спробу реалістичного витрактування історичної теми у створеній Карпенком-Карим трагедії "Сава Чалий", де чи не вперше для української історичної драми розкрито, до того ж художньо вмотивовано й ненав'язливо, вагомі історично достовірні соціально-економічні підоснови повстань українського простолюду проти шляхетського панування. Своєю пластичністю, у якій поєднано і широкий концептуальний задум, і тонкий малюнок душевного життя персонажа, окремі з названих образів не мають собі рівних у національній драматургії. Реалістичні підходи Карпенка-Карого мають стосунок передусім до жанру соціально-побутової комедії. Таку, на перший погляд, здавалося б, суху "економічну" категорію, як первинне накопичення капіталу, що широко розгорнулося в суспільній дійсності України другої половини XIX ст., драматург представляє у привабливих сюжетах, у парадоксальних ситуаціях, у виразних постатях, показуючи заразом і поезію, і вбогість куркульського ("хазяйського") життя. Головні образи цих творів неоднозначні, за жанровим статусом — трагікомічні. У ставленні автора до них можна виявити не тільки сатиричне осміювання й гнівно-осуджувальні присуди, але й певне співчуття, певний елемент за-



Іван Карпенко-Карий. Фото. 1898 р.

хоплення героєм (приміром, у передачі грандіозних марень Калитки про "приобрітання" землі чи фантазій Мартина Борулі на тему свого дворянства).

Ставлячи в центр зображення по-реалістичному життєві фабули, драматург не цурається й застосування певних умовних схем. Особливе наголошення на різниці вдач, світоглядів і, зрештою, життєвого шляху двох братів притаманне комедії "Розумний і дурень". В образові "дурня" — книжника й безсрібника, що закликає жити за християнськими нормами, втілено один з варіантів пошуку позитивного героя, що його вів драматург упродовж усього творчого шляху. Умовність із широким впровадженням мотиву містифікації, а також елементу притчевості позначає комедію "Чумаки" (дія п'єси — кінець XVIII ст.). Колоритними постатями виступають тут чумаки брати Неруки, мандрівні дяки-пиворізи Шкварковський і Мичковський, незаможна селянка баба Бушля. Сповнені злободенними ознаками сучасності, ці твори Карпенка-Карого у багатьох своїх мотивах опираються на архетипні основи народного буття. Ще яс-

kравіше це виявлено у драмі "Безталанна", що перегукується з мотивами балад, у закорінених в матеріалі історичного минулого п'єсах "Бондарівна" та "Гандзя". Чимала частина творчості драматурга присвячена історичному минулому України. У драмах "Підпанки" та "Батькова казка" ("Гріх і покаяння") він звертається до іще недавніх часів кріпацтва, на матеріалі яких розгортає складну побутову проблематику. В останній із названих п'єс Карпенко-Карий виводить образ покоївки Марини, можливо, найбільш неоднозначний з-поміж усіх створених ним жіночих образів. Виразні сюжети й типи прокреслює драматург і на тлі більш давньої української історії — у п'єсах "Бондарівна", "Паливода XVIII століття", "Лиха іскра поле спалить і сама щезне", "Гандзя", "Мазепа". Здобутком української історичної драми є трагедія "Сава Чалий" (1899), у якій напередодні вирішальних змагань за українську справу могутньо й недвозначно прозвучав осуд національного відступництва.

Твори трьох названих драматургів, корифеїв українського театру, природно, об'єднані загальною спільністю естетичних засад. Разом з тим уважний дослідник може констатувати й індивідуальні особливості творчості кожного з них, формування художніх систем, у яких провідні позиції займає переважно інтелектуальний романтизм (М. Старицький), реалізм своєрідного гармонійно-класичного штибу (І. Карпенко-Карий) та стихійно-емоційний натуралізм (М. Кропивницький).

Крім драматургів — учасників "театру корифеїв", зі своїми драматичними творами виступають цього часу й інші автори. Гострі конфлікти в середовищі містечкового панства, дрібної інтелігенції відбивають комедії "Світова річ" (у репертуарі театрів з 1884 р.) Олени Пчілки, "Гласний" П. Козловського, "Дячиха" Т. Сулими. З різною мірою життєвої правди становище інтелігента-культурника, що намагається реалізувати свою програму, розкрито у комедіях "І на пронозу єсть заноза" О. Кониського, "Нахмарило" та "На громадській роботі" (пізніша назва "Арсен Яворенко") Б. Грінченка, "Не зрозуміли" Д. Марковича. Значно менше навантажені "тенденцією" веселі, дотепні твори водевільного плану — побутові жарти "Бувальщина" А. Велисовського, "Сужена — не огужена!" Олени Пчілки, комедія "Порвалась нитка!" О. Кониського. Серед драм історичної тематики виділяються два твори Г. Бораковського та В. Самійленка (про Марусю Чурай), "Ясні зорі", "Степовий гість" і особливо "Серед бурі" Б. Грінченка.

Як уже зазначалося, у той час активно розробляється історична тематика драматургами Галичини. Втім, більш-менш помітні здобутки у драматургічному жанрі пов'язані тут з тематикою сучасною, у якій, зокрема, працював Г. Цеглинський, автор комедій із відчутним елементом соціального викриття, як-от: маніпуляцій на виборах ("Лихий день"), безпринципності у вирішенні шлюбного питання, до якого, за регламентом церкви, змушені пошукувачі парафій ("Аргонавти"). Ті чи інші колізії, супроводжувані певним суспільним резонансом, відбито також у його комедіях "На добродійні цілі", "Тато на заручинах", "Шляхта ходачкова", "Соколики". І хоча художнім рівнем вони поступалися драматургії І. Франка, творам кращих східноукраїнських авторів, їхнє побутування на сцені уже засвідчувало нові, більш вимогливі смаки галицького глядача.

80—90-ті рр. знаменують новий період у розвитку української ***поезії***, прикметний мистецьким піднесенням її

загального рівня на тлі значно більшого, ніж доти, числа публікацій поетичних текстів, роботою на цій ділянці чималого загону талановитих літераторів, серед них і яскравих творчих індивідуальностей. Активно в цей час продовжують творчу діяльність поети, що заявили себе у більш ранній період, — П. Куліш, Я. Щоголів, В. Александров, Л. Глібов, О. Кониський, М. Старицький, К. Устиянович, В. Мова-Лиманський та ін. З першими поетичними творами у 1874 р. виступає І. Франко, на наступні десятиріччя припадає великий, багатогранний розвиток таланту поета, засвідчений низкою виданих того часу поетичних збірок, серед них такі, як "З вершин і низин" (1887, 2-ге вид. 1893), "Зів'яле листя" (1896), "Поеми" (1899), "Із днів журби" (1900) та ін. (див. окремий підрозділ про діяльність І. Франка). У 80—90-х рр. розкривається у своїх прикметних рисах поетична творчість І. Манжури, Олени Пчілки, Б. Грінченка, В. Самійленка, О. Маковея, П. Грабовського, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, К. Попович, К. Білиловського, О. Козловського та ін. У середині 80-х рр. приходить у літературу, заявляючи себе передусім у поетичній царині, Леся Українка. Її поетичний доробок представлено у збірках "На крилах пісень" (1893), "Думи і мрії" (1899) та "Відгуки" (1902).

Чималий ряд поетичних збірок складається творчою роботою інших авторів. До особливо помітних явищ цього часу можна віднести такі поетичні книги, як "Дзвін" (1893) П. Куліша, "Під хмарним небом" (1893) Б. Грінченка (трохи далі твори кількох його збірок були представлені також у першому томі "Писань", 1903), "Степові думи та співи" (1889) І. Манжури, "Поезії" (1895) О. Маковея, "Пролісок" (1894) і "Кобза" (1898) П. Грабовського, дві поетичні збірки Я. Щоголева. Зі своїми книгами виступають і поетеси жінки — Олена Пчілка ("Думки-мережанки", 1886), Уляна Кравченко ("Prima vera", 1885; "На новий шлях", 1891). Виходять збірки віршів та поеми також багатьох із тих поетів, хто не посів визначного місця в літературі, але прислужився розробкою окремих тем, мотивів, жанрів.

Активний процес оригінальної творчості в царині поезії, із 60-х рр. спільний для авторів з обох частин України, доповнюється невідомою досі за розмахом, майже системною за охопленням явищ перекладацькою діяльністю. Українська поезія цього періоду усвідомлює свій розвиток у широкому контексті класичних набутків та нових пошуків світової, передусім європейської поезії. Водночас вона зберігає високий ступінь національної самобутності — як у змісті, так і в поетиці.

На передній план у поетичній творчості зазначеного періоду виходить образ особистості, проблематика повноти її життя. Автори ліричних та ліро-епічних творів навзагал намагаються показати людину у багатстві її життєвих зв'язків та зацікавлень, у змістовності й глибині її стосунків з іншою людиною, з людьми, громадою, суспільством, світом. При їх художньому, здійснюваному засобами поезії, окреслюванні особливо виразно виділяються ширші тематичні комплекси, у центрі яких — особистісно-психологічні колізії, соціальне життя, національно-визвольна боротьба. Відповідною цьому є й типологія героя української поезії 80—90-х рр. Провідне місце займає тут образ борця за національний, суспільно-політичний, культурний поступ, з більшою чи меншою гостротою та виразністю представлений у творчості І. Франка, М. Старицького, Б. Грінченка, В. Коцовського, В. Самійленка, Лесі Українки, П. Гра-

бовського. Розробка образу особистості здійснюється у значній частині поетичних творів шляхом його психологічного поглиблення, посилення в ньому індивідних, конкретно-одиничних ознак. Особливо це притаманне творчості І. Франка (риси цього образу з'являються вже у циклі "Нічні думи" збірки "З вершин і низин", уповні розгортаються у збірках "Із днів журби" та "Semper tiro"), О. Козловського, Лесі Українки.

На кінець століття в основній масі своїх зразків поступово змінюється тип образу ліричного переживання. У творчості поетів цієї пори простежується намагання обійтись у ньому без елементів риторики в опорній функції, без "поетичного" пишнослів'я, громіздких канонічних конструкцій, уникнути сталих образних схем, декларативного покликання на моральні й громадсько-політичні реалії. Основою "ліричного сюжету" стає індивідуалізована життєва ситуація, взята в якомога більшій повноті конкретності й достеменності.

З найбільшою очевидністю новий образ ліричного переживання представляють невеликі обсягом твори, в яких підкреслено їхній емотивний характер. Такими є, зокрема, ряд ліричних віршів Лесі Українки, "Подивись!" Б. Грінченка, "Блискавка" В. Щурата, "Пустка" П. Грабовського та ін. Поезії 80—90-х рр. значно більшою мірою, ніж раніше, підвладна складність і суперечливість почуття. У психологічній складності постає, зокрема, любовна тема. Із художнім проникненням в антиномії явища пов'язаний і розквіт філософської поезії, до якої різними жанрами, зокрема й жанром поеми, долучається чимало авторів. Новий крок здійснює українське поетичне слово у зображенні природи, у відтворенні зовнішньої предметності, в осягненні інших сторін дійсності.

Одне з чільних місць у широкій палітрі явищ української поезії 80—90-х рр. по праву належить творчості ***Якова Щоголева*** (1823—1898). Знаменуючи собою яскравий феномен творчого довголіття, пізня лірика поета, представлена збірками "Ворскло" (1883) та "Слобожанщина" (1898), не виявилась архаїчною для цього періоду, навпаки — її добротний художній рівень привернув увагу тогочасних аматорів українського слова, а її художні ідеї, що іноді рішуче контрастують зі звичними й популярними для того часу ідеями, пов'язувалися з прикметною своєрідністю світобачення поета, безвідносно до його літнього віку. У творах Щоголева, уродженця Слобожанщини, читач знаходить барвисті, рельєфні малюнки української природи ("Осінь", "Зимовий ранок", "Травень"), колоритні портрети представників тогочасних професій і верств ("Бурлаки", "Косарі", "Лірник"), поетичні згадки про історичне минуле рідного краю ("Воля", "Запорожець над конем" тощо). У його поетичних книгах, в основі ліричних, знаходять місце й огорнуті серпанком таємничості балади й віршові оповідання ("Лоскотарки", "Ніч під Івана Купала"). Окрасою творчості Щоголева є медитативно-філософська лірика з її роздумами про незворотне минання часу, про перехідність і загибель усього земного із темами підпорядкованої цьому минанню людської долі, спогаду-переживання, взаємин людини і світу ("Покій", "Марево", "Суботи св. Дмитра", "Листопад"). Окремі з цих творів мають містичний колорит. Багата метрично, добірна лексикою, поезія Щоголева була оригінальним внеском у розвиток українського художньо-літературного стильового розмаїття.

Можливість інших творчих підходів у зображенні людини, природи, суспільного життя засвідчує творчість іще одного поета, співця українського степу, ***Івана Манжури*** (1851—1893). На відміну від дещо похмурої, здебільшого уповільненої викладом поезії Щоголева, творам Манжури притаманні наспівність ритмів, просвітленість погляду на речі, настрій, закорінений у вірі в багатоманіття форм, через які пробиває собі шлях життєве начало. Тяжіння принаймні до емоційної врівноваженості заявляє про себе навіть і в тих творах, де йдеться про злигодні хліборобів та бджолярів, про стихійні лиха, які чигають на мешканців степу ("Дума", "На пасіці", "На степу і у хаті", "На добрій ниві"). У виданій збірці віршів ("Степові думи та співи", 1889) та у тій, що лишилась невиданою за життя ("Над Дніпром"), проглядає намагання поета широко відтворити міфологічний землеробський календар — з його подіями сівби і косовиць, з його святами ("Дівчача думка о Покрові", "Сорок святих", "Жайворонки", "Теплого Олекси" тощо). Видається, саме така емоційна спорідненість автора та тих, хто протягом року циклічно реалізовує цей календар, не відволікаючись на суєту надуманих "гражданских" проблем, наснажувала особливою життєствердністю поезію Манжури. Одним з кращих зразків цієї поезії є вірш "Первий дощик", у якому на тлі виразного пейзажного малюнку урочисто звучить хвала-заклинання дощеві — благодатному дарункові, що його чекають земля і хлібороб. Загалом поетична творчість Манжури відіграла свою роль у певному "поверненні" національної поезії до "земного" і предметно зримого об'єкта, у якому — на відміну від експлуатованої романтичної риторики, як це вимальовувалося уже в суспільних темах поезії цього часу, — містилася можливість нового, свіжого звучання, ще не затемненого поетичною фразою.

Володимир Самійленко. Фото. 90-ті рр.

До визначних майстрів поетичного слова в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. належав ***Володимир Самійленко*** (1864—1925). У його доробку — збірки "З поезій Володимира Самійленка" (1890) та "Україні" (видавалася тричі — у 1906, 1909 та 1918 рр., останнє з видань доповнене). Продовжуючи "культурну" лінію в українській поезії, де безпосередніми попередниками виступали М. Старицький та П. Куліш (й особливо активно прилучився І. Франко), Самійленко вділяє увагу класичним літературним метрам, розмірам, строфам, що у поєднанні з його надзвичайним чуттям слова витворювало враження набуття українською поезією певного масиву емоційно й композиційно виважених, гармонійних творів — відповідників "об'єктивістської" тенденції в європейській поезії ("Зорі", "Дві планети", цикли "Елегії" та "Весна"). При цьому експресією відзнача-

ються вірші, де звучить гнівний протест проти підневільного становища України ("Сон", "Катам", цикли "Ямби. З пісень про Україну" та "Над руїнами"). Стиль поезії Самійленка забезпечував надзвичайну переконливість і "вимовність" його відгуків на громадсько-культурні події та явища ("Українська мова", вірші, присвячені пам'яті Т. Зіньківського, Л. Глібова, Лесі Українки). Важливою прикметою поезії Самійленка є виразний нахил до філософічності ("Непевність", "Думи Буття", "Не вмре поезія", поема-монолог "Герострат"). Не менш важлива сторона обдарування поета виявилась у його гумористично-сатиричній творчості. Самійленко подає свій уїдливий "коментар" до окремих подій "всеросійської" історії ("Всеросійське свято. Коронація", "Te Deum", "Переможець", "Оборона столиці" та ін.), у комічні ситуації вміщує постаті місцевих (київських) гонителів українства ("Пісня про віщого Василя", "Собаки"). Сатирично портретує Самійленко й українських "патріотів" з їх ледачкуватістю, полохливістю та пустомельством ("На печі", "Патріота Іван", "Гостра стаття", "Патріотична праця"), а згодом, у драматичний час української історії, — їхній дрімучий егоїзм та амбітність, що немалою мірою визначили собою невдалий перебіг визвольних змагань ("Громадянин", "Діяч" та ін.). Відгуком на криваві події громадянської війни в Україні стала пізніше філософська фантастично-алегорична поема "Гея" (1921). Відомий Самійленко і як один з кращих перекладачів комедій Мольєра, прозових творів В. Бласко Ібаньєса, віршів Ж.-П. Беранже та ін.

У гумористично-сатиричних жанрах певною паралеллю до творчості В. Самійленка може виступати творчість західноукраїнського поета й прозаїка О. Маковея. Разом з тим гумористично-сатиричне начало — у вигляді легкої гіркуватої насмішкуватості, сполучене із філософічним поглядом на життя — пронизує практично всю лірику О. Маковея, особливо першу збірку "Поезії" (1895), пізніші цикли "Сум і глум" (1896) та "Гірські думи" (1899). Захоплене знайомство з іншим тогочасним регіональним центром української культури відбилося у збірці О. Маковея "Подорож до Києва" (1897).

Активно виступав у поезії один із найбільших трудівників українського письменства Б. Грінченко. Його поетична творчість, як і прозова, неоднорідна у художньому плані: поряд із творами, що становлять пропагандистський виклад українофільських ідей ("Смутні картини", "Хлібороб", "До народу", "До праці") чи популярну обробку "мандрівних" сюжетів, зустрічаються зразки напрочуд глибокої, емоційно проникливої лірики, як-от виконаний у піднесеності розкутого почуття цикл "Весняні сонети" (1890), окремі твори "натурфілософської" теми ("Природо-мати!..", "Зима й весна", "Хвиля за хвилею плеще й зникає..."). Загалом невеликий, але місткий перекладацький доробок Грінченка ("Лісовий цар" Гете, "Як землю ділено" Шиллера та ін.) виявляє вдумливий підхід поета до справи передачі іншою мовою художніх особливостей вихідного твору.

Драматичний життєвий шлях судився поету ***Павлові Грабовському*** (1864—1902). Ще юнаком за зв'язок з підпільною народницькою організацією він зазнає переслідувань, арештів, згодом назавжди покидає Україну, вирушивши по тюрмах, етапах, місцях заслань і поселень російського Сибіру. Звідти поет розпочинає листування з редакцією львівської "Зорі", з деякими галицькими і східноукраїнськими (Б. Грінченко) літературними діячами, там створює і свої

поетичні книги — "Пролісок" (1894), "З чужого поля" (1895, переклади), "З Півночі" (1896, оригінальні твори та переклади), "Доля" (1897, переклади), "Кобза" (1898), видані в Україні. Потужно звучить у поезії Грабовського громадянська нота. Поет, безперечно, в цілому поділяв ідеологію руху, до якого був безпосередньо причетним, проте догмати й утопічні проекти цієї ідеології, в якій не було місця питанням національним, доповнював схвильованими роздумами над долею України, її майбутнє бачив у звитягах боротьби за свободу ("До українців", "Прийде день великої відради", "Україна приснилась мені", "Народові українському", "Веснянки" та ін.). Рисами автобіографізму наділений герой творів, у яких звучить виповідь особистої драми поета. Широка обсягом перекладацька робота Грабовського — поет створює своєрідну антологію мотивів світової поезії, переважно XIX ст. Паралельно з цим він підготував збірку "Песни Украйны" — перекладених російською мовою ним самим та іншими перекладачами кращих творів українських поетів нової доби.

Яскравому й короткочасному спалахові подібна в українській поезії творча діяльність ***Олександра Козловського*** (1876—1898). Супроводжувана смертельною на той час хворобою (туберкульоз горла), вона тривала не більше чотирьох років. Перша добірка віршів Козловського з'явилась у "Літературно-науковому віснику" за кілька днів по смерті поета. Згодом І. Франко та М. Мочульський упорядкували й видали збірку його віршів "Мірти й кипариси" (1904). "В Олександрі Козловськім ми стратили одного з найталановитіших, а може, просто найталановитішого поета нашої наймолодшої генерації", — писав у передмові до збірки І. Франко (36, *8*). Серед розмаїтих темами й жанрами віршів поета (де зустрічаються твори громадянського й історичного плану, гуморески та максими тощо), виділяються психологічно глибокі вірші-медитації. Герой їх практично невіддільний від автора, що приречений на смерть і усвідомлює це ("Козачок", "Просьба", "До костомахи", "Зозуля", "У дзеркалі" та ін.). Прикметними рисами цієї групи творів є динаміка переживання із схильністю до шорстких закінчень теми, здатність зайняти споглядальну щодо себе самого позицію, інколи — шпарка насмішка, а здебільшого — спокійний усміх, чи, за словами Франка, "гумор, що позволяє йому бачити власну трагедію ясно і природно, золотить своїм погідним промінням безодню, що ось-ось має пожерти його" (36, *9*). У певній частині поставши з мистецького перетворення життєвої ситуації безвиході, лірика О. Козловського дала унікальне окреслення образу героя і цим вагомо долучилася до процесу посилення суб'єктивного начала у поезії цього періоду.

Визначним явищем української поезії кінця XIX, а також початку XX ст. є творчість ***Лесі Українки*** (справжнє ім'я й прізвище Лариса Косач, у заміжжі — Квітка, 1871—1913). Поряд із відповідною частиною доробку І. Франка, В. Самійленка та інших сучасників вона представила один із найяскравіших різновидів поезії інтелектуального плану. Поетеса зростала в атмосфері високої культури та зацікавлення найважливішими питаннями своєї епохи, що панувала в сім'ї Косачів та Драгоманових (її мати — письменниця Олена Пчілка, дядько — Михайло Драгоманов). Знання, здобуті нею шляхом самоосвіти, поставили її в ряд діячів найширшого світогляду. Творчості Лесі Українки притаманна тривала й багатобічна еволюція. Уже перші твори

Леся Українка. Фото. 1886 р.

юної поетеси (вірші "Конвалія" та "Сафо"), що були надруковані в журналі "Зоря" 1884 р., можуть слугувати прикладом тяжіння авторської уяви до ситуацій напружених, внутрішньо драматичних. У першій збірці ("На крилах пісень", 1893) окреслено важливу для всієї творчості поетеси тему особистісної непоступливості у протистоянні з неприхильною долею, що в багатьох випадках ґрунтувалося на обставинах її власного життя ("Contra spem spero", "Мій шлях", "Досвітні огні"), намічено перше коло контактів з інонаціональними, світовими мотивами, так важливими для пізнішої творчості Лесі Українки як поета та драматурга, вміщено зразки філософської та історіософської поетичної медитації ("Завітання", "Коли втомлюся я життям щоденним...").

Майстром віршового пейзажу, тонкого словесного змалювання настрою постає Леся Українка в циклах "Сім струн", "Подорож до моря", "Кримські відгуки" з першої збірки, в циклі "Мелодії" з другої збірки "Думи і мрії" (1899). Особистісно-психологічна тема найбільш вимовно розкривається поетесою саме в таких творах, де індивідуальні мотиви гармонійно пов'язані з картиною природи, із певною значущою реалією, із фрагментом спогаду ("Нічка тиха і темна була...", "Не співайте мені сеї пісні...", "Стояла я і слухала весну...", "Хотіла б я піснею стати..."). Визначальною прикметою другої збірки є вміщення у ній циклу "Невільничі пісні", поем "Давня казка" і "Роберт Брюс, король шотландський", у яких потужно зазвучало звернуте до сучасників, сповнене поривного нетерпіння слово про підневільне становище нації, про ганьбу рабства. У цих та інших творах Леся Українка виступає апологетом повної і беззастережної свободи — як стану, єдино гідного людини і нації. Ця тема знаходить згодом різноваріантне продовження у вірші "І ти колись боролась, мов Ізраїль...", у драмах "Оргія", "В катакомбах", "Бояриня". Мужній голос поетеси у пов'язаній з національною проблематикою громадсько-політичній темі викликав захоплення у І. Франка, Д. Донцова, Є. Маланюка.

Ще одну грань концепції особистості, створюваної в поезії Лесі Українки, представила третя збірка поетеси "Відгуки" (Чернівці, 1902), зокрема цикл "Ритми". Тут, не приглушуючи, а в деяких випадках і посилюючи емоційну сторону, уповні виявляє себе інтелектуально-вольове начало її ліричної творчості. Подібно до І. Франка, інтелектуалізм поезії (як і драматургії) Лесі Українки знаходить благодатний ґрунт на масштабних суспільних та "світових" темах і мотивах, проте, можливо, ще більшою мірою, ніж Франку, поетесі знайоме також і докладне інтелектуальне осмислення мотивів нібито "дрібніших":

внутрішнього життя особистості. Ці мотиви мають переважно глибоко індивідуальне, а в циклі "Ритми" — навіть і дещо індивідуалістичне забарвлення. На передній план тут виходить духовно-інтелектуальне піднесення особистості, внутрішньо вільної, одрізненої від юрми, розмаїтої своїми зацікавленнями і виявами. Символом такого піднесення виступає "верхів'я золоте, де місяць просвітив біляву хмарку" (у віршах циклу творчо трансформовано враження від перебування поетеси в горах Буковини). Рух до "верхів'я" зумовлений не колізіями дійсності — джерело і енергія цього руху містяться в самій особистості. Навіть її обов'язок щодо інших, якому вона залишається вірною, продиктований не якимись зовнішніми чинниками й спонуками, а є її внутрішнім покликом. Із сформованого в циклі "Ритми" (та в інших, прилеглих до нього творах) образу такої особистості, привабливої тим, що знаходить опертя в самій собі, беруть початок герої пізніших драм і драматичних поем Лесі Українки ("Осіння казка", "Адвокат Мартіан", "Камінний господар").

Творчість Лесі Українки, поетеси й драматурга, відзначає широкий стильовий регістр. Паралельно з творами, яким притаманна образно-понятійна ускладненість, протягом усього творчого шляху авторка не облишає й іншу, подекуди близьку до фольклорного вислову стильову манеру. У ній виразився ліризм переважно проникливого, визначеного почуття, пов'язаного з душевними схильностями й тяжіннями героїв, тугою, невтоленністю чи наближенням до здійснення сподівань. Ним певною мірою позначено згаданий уже цикл "Мелодії", відбився він і в циклі "Хвилини" третьої збірки, у поемі "Ізольда Білорука". Ліризм цього типу, нарешті, пронизує один з вершинних творів нового українського письменства — драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня" (1912).

Дев'ятнадцяте століття — визначний і вирішальний період у багатовіковому розвиткові національного письменства. Українське загальнокультурне піднесення цього періоду гідно вивершує, у багатьох відношеннях, по суті, розпочавши його, література нової доби. До культурних надбань нації, якими вона вписує себе у загальносвітовий розвиток, відтак додається новочасне художнє слово — інструмент закарбування історичного буття цієї нації, унікального емоційного, інтелектуального, психологічного досвіду суспільства та індивіда, осяяння і виголошення незбагненних духовних та душевних глибин колективної спільноти й окремої особистості. Це художнє слово, що могутньо й у новій естетичній якості постало у XIX ст., було не тільки словом літератури — його функція і значення виявилися ширшими: йому випало взяти на себе націєтворчі завдання. Випробуване в літературі художній, у красному письменстві, українське слово завойовує позиції у публіцистиці, історичних розвідках, у національній науці. Глибокий смисл є у тому, що вперше прозвучало воно у художній словесності, у сфері найглибшого відтворення душі людини. І, можливо, тільки завдяки цьому дев'ятнадцяте століття стало століттям надбання українською культурою та українською історією повновагого, довершеного, потужного Слова.

Настання нового етапу літературного розвитку виборювалося духовними зусиллями багатьох попередніх поколінь представників інтелектуальної праці, було підготовлене добротними культурними традиціями, починаючи з X ст., постійністю успадкування неубуваючого таланту етносу. І все ж у свій запо-

вітний час — в період культурного самовизначення націй — воно мало, за виразом Франка, значення "осяяння", дару, винесеного з "мандрівки століть", який відтак належить усіляко берегти й примножувати. Створювана в атмосфері неповторного (невідомого ні до, ні опісля цього) духовного розкріпачення, творчого піднесення учасників літературного процесу, де на передній план вийшов доробок цілого сузір'я визначних особистостей на чолі з Т. Шевченком та І. Франком, українська література періоду, що названий "класичним", наче високогірне пасмо, підноситься у складуваному віками національному духовному ландшафті.

Українське літературне дев'ятнадцяте століття — період унікальний у художньо-мистецькому плані. Це період, коли етнонаціональні глибини духовності входять у контакт із багатобічно розробленою, високорівневою художньою системою. Тобто ще залишаються живими й дієвими, у багатьох відношеннях не втрачають своєї безпосередності міфологічні, архетипні начала етнічного буття — а література, як певна "технологія письма", уже спроможна не тільки зафіксувати їх, але й наділити повновагим буттям художнім. Дев'ятнадцяте століття в українській літературі — період певної рівноваги (хоч і далеко не скрізь представленої як гармонія взаємопоєднання) раціо та емоціо. Художня думка рішуче пориває із розсудними схемами, притаманними в більшості мистецьким конструкціям попередніх століть, в той же час, завжди заряджена інтенсивним переживанням, взаємодіючи з плином ірраціонального, вона не втрачає орієнтирів у постійному інтелектуальному пошуку смислу гідного людини життя.

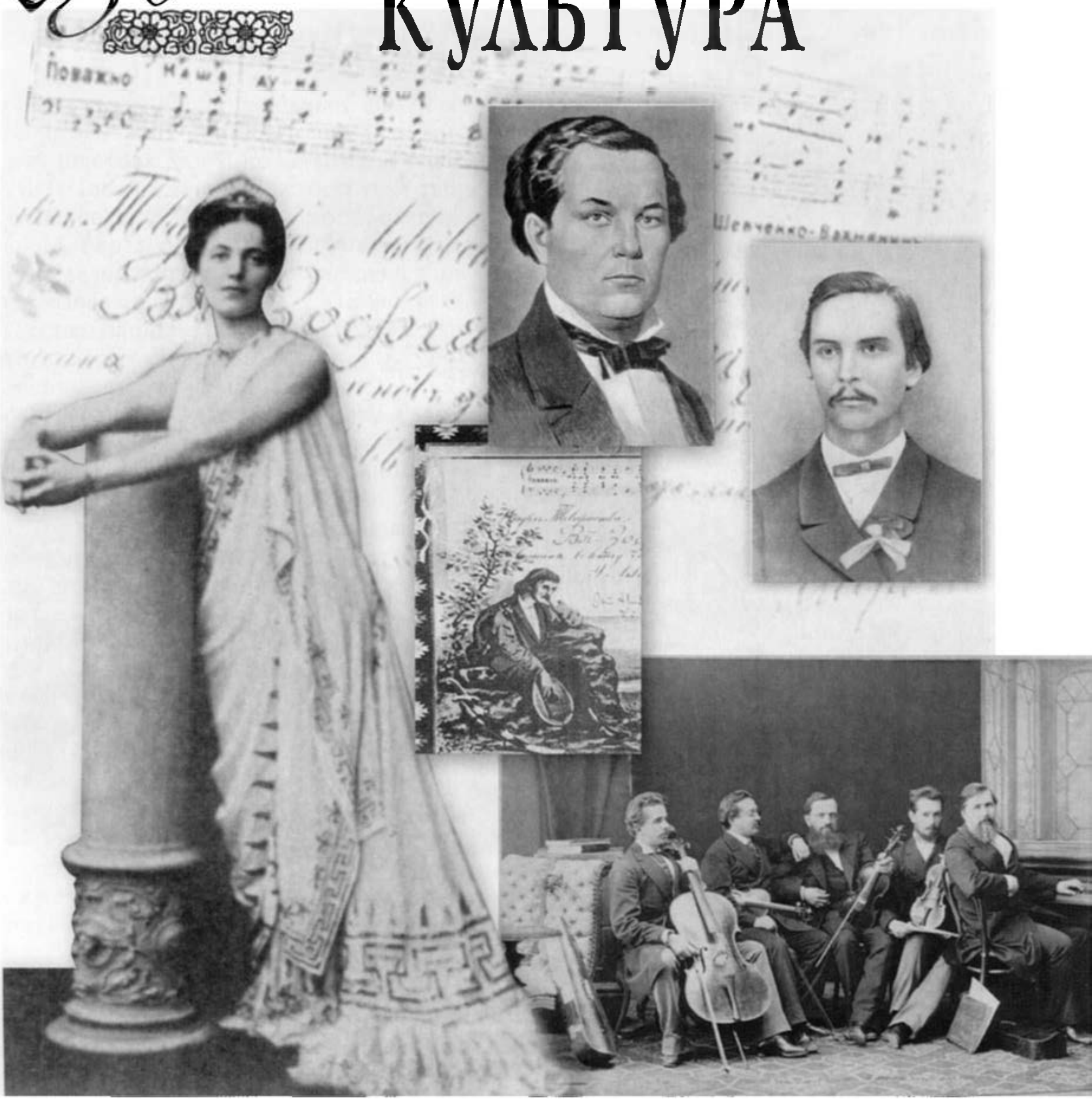
Українське письменство розглядуваного періоду зобразило людину у великому діапазоні її емоцій, у надії та відчаї, у щасті й нещасті. Не раз проникливо змальовуючи її прикрощі, страждання й біди, література XIX ст. не відступила, а лише ствердила позитивні, конструктивні установки у баченні дійсності. Цей пафос значною мірою було підхоплено наступним літературним розвитком, тоді як, паралельно з цим, нові підходи в рамках модернізму уже поєднані з висуненням нігілістичних домінант, що стосуються розуміння сутності людського буття.

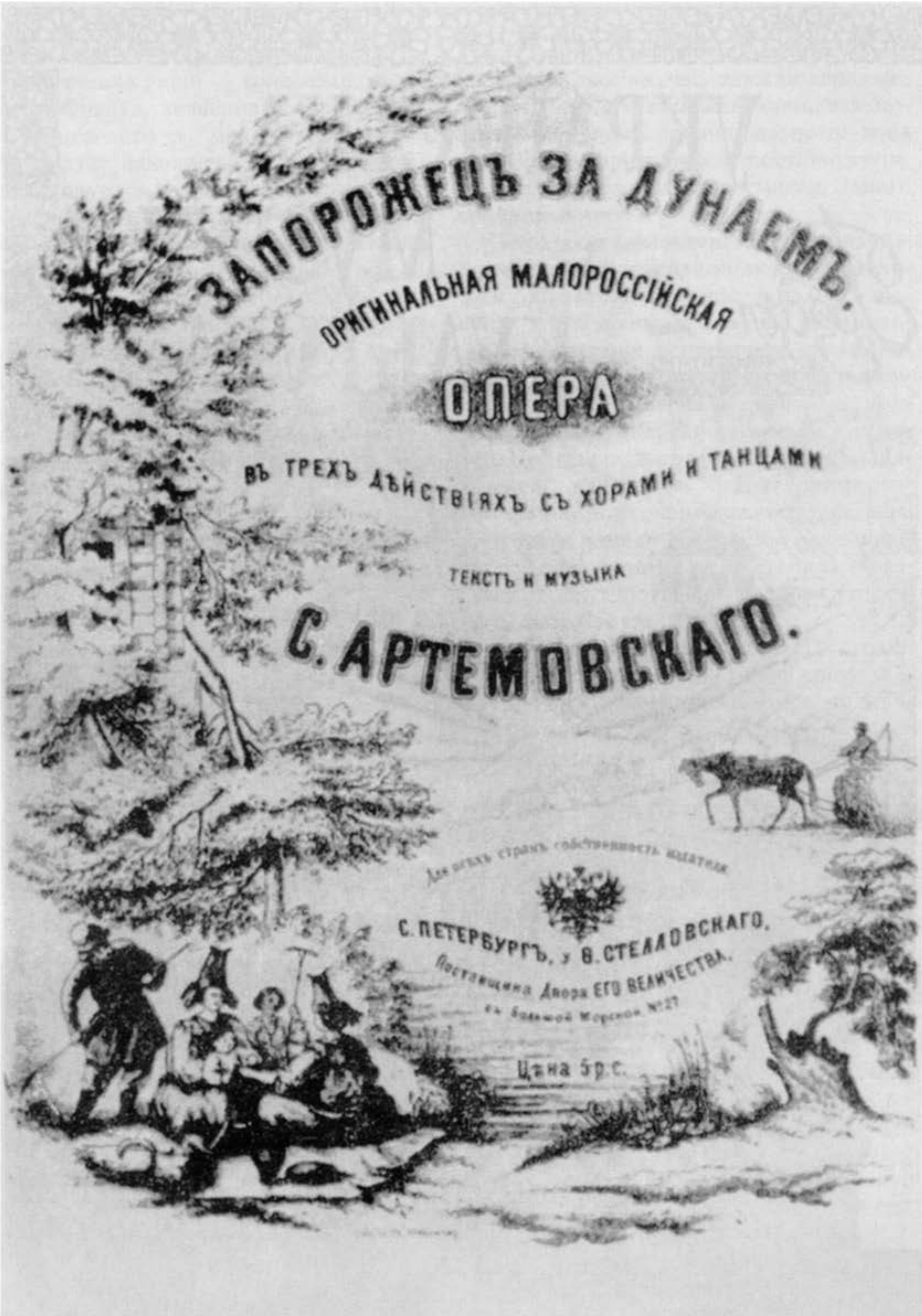
У літературі дев'ятнадцятого століття сформульовано масштабні світоглядні питання, створено розгалужену жанрово-стильову систему, взагалі вироблено багатоманітну художньо-словесну матрицю, яку успадкувало століття двадцяте.

Наділена вагомим значенням, маючи величезний естетичний, етичний, філософський досвід, здатна вступати в живий культурний діалог з прийдешністю, українська література дев'ятнадцятого століття стала могутньою підвалиною наступного духовного національного розвитку.

Розділ 2

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА





Обкладинка першого видання клавіру опери "Запорожець за Дунаєм", 1866 р.

Українська музична культура XIX ст. успадкувала від попередньої епохи чимало художніх цінностей, що дали вагомий поштовх для її подальшого розвитку. Головним чином це стосується творчості великих майстрів хорової справи М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, яка увійшла в золотий фонд світового мистецтва, відкрила щедрі багатства національно обарвленого багатоголосого співу. Важливу роль у музичному побуті відігравали численні хорові капели й оркестри, оперно-балетні трупи при магнатських дворах та поміщицьких садибах, де в основному використовувалися як виконавці артисти-кріпаки. Їхня діяльність, репертуар, складений переважно з поширених у той час творів західноєвропейських авторів та власних композиторських спроб місцевих музикантів, відчутно сприяли піднесенню загального культурного рівня України. У той час формуються важливі осередки музичної освіти (наприклад, глухівська школа), виникають цікаві зразки інструментальної та вокальної музики, нерідко засновані на українських фольклорних мотивах.

XIX ст. відкрило нові обрії розвитку українського музичного мистецтва. Цей надзвичайно важливий культурно-історичний період відзначається передусім подальшим інтенсивним становленням і утвердженням національної композиторської школи, її входженням у систему загальноєвропейської музики як самостійної, стильово окресленої ланки.

З одного боку, ці процеси нерозривно пов'язані з провідними тенденціями суспільного життя України того часу — епохи культурного відродження, пробудження національної свідомості. З іншого — вони безпосередньо випливають із загальноєвропейської мистецької ситуації: настанов романтизму, ідеї якого знаходили все більше прихильників та послідовників, особливо в музичній сфері, адже естетика романтизму визначала музиці в ієрархії мистецтв чільне місце і в свою чергу активно впливала на музично-творчі процеси. Зокрема, на відміну від уніфікованих норм та стильового спрямування класицизму, вона принесла в музичну творчість розмаїття національних відтінків і барв.

Романтичний рух набув особливого значення серед слов'янських народів, де він щільно зімкнувся з національно- і соціально-визвольними тенденціями. "...романтизм пробудив до нового буйнішого життя та національної свідомості трохи не всі слабші та молодші нації Європи, у яких культурно-національний побут не дійшов був ще свого виразу

або занапастився у загальнім поході культури, та що між головними девізами літератури, культури і штуки помістив ідею н а ц і о н а л ь н о с т и", — відзначав видатний український композитор і вчений Станіслав Людкевич[1].

Справді, романтизм, який висунув на перший план ідеї волелюбства, захисту свободи особистості, а також поняття національного як естетичної категорії, виявився напрочуд співзвучним ідеалам слов'янського, зокрема українського, відродження, сприяв виявленню самобутніх рис національної літератури і мистецтва. Найпомітніший відбиток на формування української композиторської школи (як і всіх інших слов'янських композиторських шкіл) наклала течія романтизму, названа фольклорною, або ж народною. З фактора романтичної естетики, що відображав її нахил до незвичного, екзотики, фольклорний напрям перетворився на слов'янському ґрунті в істотний чинник пізнання самих себе, своїх первозданних мистецьких надбань і кристалізації національного художнього стилю.

Провідного значення набуває принцип зближення народного і професійного музичного мислення, розширення і оновлення інтонаційного фонду композиторських творів за рахунок інтенсивного засвоєння фольклорних мотивів. Українізація інтонаційного словника професійної музики йшла через народну пісню, базувалася на емпіричному засвоєнні композиторами навколишньої звукової сфери, в якій жили широкі народні маси. Цьому сприяли публікації збірників народних пісень. Уже наприкінці XVIII ст. в них з'являються окремі записи популярних українських мелодій (збірники В. Трутовського, М. Львова — І. Прача). Надалі їх кількість все збільшується (збірники М. Максимовича — О. Аляб'єва, галицький В. Залеського — К. Ліпінського та ін.). Появу таких видань провідні діячі української культури слушно вважали за прояв національного відродження. Згодом про збірник "Pieśni polskie i ruskie" В. Залеського — К. Ліпінського Іван Франко писав, що "ся книга була перша ластівка нашого народного пробудження" [2].

Важливо зазначити, що названі збірники призначались для домашнього музикування і мелодії друкувалися в них, як правило, з фортепіанним супроводом. Отже, їхні функції виходили за межі простої фіксації фольклорних наспівів: йшлося вже про певні зразки композиторської творчості — спроби пристосування українського мелосу до засад загальноєвропейської мажорно-мінорної системи.

У середині XIX ст. процес виникнення аматорсько-прикладних фольклорних публікацій інтенсивно продовжується (збірники М. Маркевича, А. Маркевича, М. Закревського, С. Карпенка, Марка Вовчка — Е. Мертке тощо). Однак їх значення у розвитку української композиторської школи стає другорядним, поступається місцем іншим жанровим різновидам і формам фольклоризації музичної творчості. У цьому плані найбільш примітною стає галузь театральної музики. І це закономірно. Адже в утвердженні самобутності й професіоналізму будь-якого національного мистецтва, входженні його у світовий культурний обіг особливо велику роль відіграють музично-драматичні жанри, виникнення власних оперних творів.

Музика в театральній драматургії першої половини XIX ст. Зародження оперного мистецтва проявилося на ук-

[1] *Людкевич С.* Націоналізм в музиці // Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів: Дивосвіт, 1999. — Т. 1. — С. 40.

[2] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1986. — Т. 47. — С. 111.

раїнському ґрунті завдяки широкому проникненню українських фольклорних мотивів у різні музично-театральні п'єси — водевілі, побутові діалогічні опери, що посідали чільне місце в театральній практиці кінця XVIII — початку XIX ст.

Українські наспіви звучали в багатьох виставах, якими захоплювалися відвідувачі театрів Петербурга і Москви, та аудиторіях мандрівних труп: в комічних операх Дж. Астаріті на лібрето Я. Княжніна "Збитенник", О. Аблесимова — М. Соколовського "Мельник — чаклун, обманщик і сват", Ф. Бліма "Старовинні святки", в широковідомому (хоча мало змістовному) водевілі князя О. Шаховського "Козак-віршувальник" та ін. Українські мелодії увійшли в музичну канву ряду переробок популярного віденського зингшпілю (німецької комічної опери, в якій спів і танці чергуються з розмовними діалогами) — "чарівної опери" Ф. Кауера "Дунайська русалка", зокрема, його польськомовних ("Дністрова русалка") і російськомовних ("Лєста, дніпровська русалка") адаптацій. Введення українських мотивів було викликано бажанням відтінити художні образи національним колоритом, "прив'язати" їх до певного місця дії.

Неабияке значення мало й те, що у створенні згаданих п'єс активну участь брали митці українського походження (як, наприклад, М. Соколовський) або ж зріднені з українською землею (відомий польський скрипаль і композитор Кароль Ліпінський). Так нагромаджувався досвід сценічного застосування українського мелосу, що надалі відіграло вирішальну роль в кристалізації національного оперного стилю.

Виникнення оригінальних зразків української музичної драматургії щільно пов'язане з театральним рухом. Організація та активна діяльність на початку століття у Харкові й Полтаві артистичної трупи (за участю знаменитого Михайла Щепкіна) викликали бажання поповнити репертуар п'єсами, близькими своїм змістом і художніми образами місцевим глядачам.

Крім тісного взаємозв'язку з театральним життям, шляхи розвитку національної музичної драматургії позначені ще однією характерною для української культури особливістю: органічним сплетінням музичних та літературних процесів. Знаменний факт: підвалини національної оперної творчості становлять п'єси Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка, митців, що увійшли в історію як зачинателі нового українського письменства.

"Праматір'ю українського народного театру" (за словами І. Карпенка-Карого) і водночас першим зразком українського суто музично-драматичного твору стала "Наталка Полтавка" І. Котляревського, виставлена 1819 р. Причетність п'єси до музичного жанру засвідчена самим автором. На титульній сторінці автографа "Наталки Полтавки" з 1829 р. ним написано: "Полтавка. Опера малороссійская".

І справді, драматургічні особливості твору, прийоми застосування музичної образності цілком відповідають композиційно-структурним засадам побудови ряду музично-театральних жанрів, поширених у світовій драматургії на зламі XVIII та XIX ст. Покладений в основу "Наталки Полтавки" принцип чергування розмовних діалогів з музичними епізодами, використання вставних музичних номерів як засобу, що рухає дію та характеризує персонажі, притаманні французькій комічній опері та німецькому зингшпілю, первісткам національної драматургії в Чехії (наприклад, творам Ф. Шкроупа) і Польщі ("Краков'яки та гуралі" В. Богуславського). Зразки

подібного жанрового типу широко представлені у російській драматичній літературі кінця XVIII ст.: можна назвати хоча б уже згаданого "Мельника — чаклуна, обманщика і свата". Отже, "Наталка Полтавка" вповні вписується в загальне річище розвитку європейського музичного театру і за своєю драматургічною конструкцією не є чимось винятковим. Водночас твір Котляревського (а також пізніші аналогічні за музично-драматургічним жанром п'єси українських авторів) є художнім феноменом, напрочуд оригінальним і неповторним у своїй естетичній сутності. Спричинила це міцна опора на етнографічні джерела і колосальні фольклорно-музичні багатства України.

Найістотнішим фактором, який визначив оригінальність драматургії "Наталки Полтавки", є покладання в основу вокальних номерів народних пісень або їхніх стилізованих варіантів. Драматургічні функції пісень тотожні аріям чи монологам в опері: вони розкривають характери дійових осіб, їхні переживання, підкреслюють вузлові моменти драматичної дії.

Важливо підкреслити, що І. Котляревський виступив автором не тільки тексту "Наталки Полтавки", а й музичної драматургії. Адже саме введені письменником у сюжетну дію чітко жанрово визначені пісенні номери виразно окреслюють розвиток музичної образності. Ліричні й лірико-драматичні мотиви переважають у партіях Наталки та Петра, життєрадісний образ бурлаки Миколи розкривають козацькі пісні з героїко-епічним відтінком ("Гомін, гомін по діброві", "Ворскла — річка невеличка"). Є у п'єсі вокальні номери, близькі до побутового романсу ("Віють вітри, віють буйні", "Сонце низенько") і канта (куплети Возного, Виборного) або ж запозичені з народних жартівливих наспівів ("Дід рудий, баба руда"). Ясна річ, що взяті безпосередньо з фольклорних джерел пісенні тексти співалися на мелодії, які побутували разом з ними. Також образно-поетичний лад власних авторських вставних номерів був настільки близький фольклорному, що їхнє музичне опрацювання не могло не спиратися на народні мотиви. І справді, широковідомі оригінальні мелодії з "Наталки Полтавки" — "Віють вітри, віють буйні", "Сонце низенько", "А я дівчина Наталка", — незважаючи на помітні оперно-аріозні "додатки", легко сприймаються як народні. Зрештою, в процесі побутування вони такими і стали. Таким чином, характерні для п'єси І. Котляревського музичні особливості привели до виникнення ще одного типу оперної драматургії — пісенно-діалогічного.

Подібна трансформація загальноєвропейських музичних жанрів є також в іншому творі Котляревського — "малоросійській" опері "Москаль-чарівник", яка має ознаки однієї з найпоширеніших у той час форм театральних п'єс — водевілю. Оригінальність "Москаля-чарівника" визначається перенесенням характерних водевільних ситуацій та персонажів у сферу українського сільського побуту. Значну роль відіграла в цьому фольклоризація водевільної музики — заміна властивих для драматургії даного жанру вставних вокальних куплетів відповідними народними піснями (найчастіше жартівливими).

Поряд з творами Котляревського для розвитку української музичної драматургії етапними стали п'єси Григорія Квітки-Основ'яненка. В першу чергу йдеться про "Сватання на Гончарівці" (1836), назване автором (аналогічно "Наталці Полтавці") "малоросійською оперою". Справді, драматургічні засади твору Г. Квітки-Основ'яненка виразно

спираються на форми діалогічної опери, перетранспонованої на український народний грунт. Музичні номери органічно вплетені в дію і подібно до оперних арій чи аріозо відіграють важливу образно-дійову функцію. Це виявляється передусім у майстерному використанні принципу характеристики персонажів та їхніх переживань через певні народно-пісенні жанри. Ліричні пісні (особливо популярною стала "Хусточко ж моя шовковая") домінують в зображенні закоханої пари, примітивні наспіви-нісенітниці — в партії пришелепуватого Стецька тощо. Драматургію п'єси Квітки-Основ'яненка зближують з оперною численні вокальні ансамблі — дуети, терцети. Вони рухають дію, відіграють важливу роль в уточненні відносин між персонажами. Тексти більшості призначених для співу куплетів є авторськими. Проте їхня опора на образний лад, поетику і структурні особливості фольклорних пісень проступає настільки чітко, що орієнтація на озвучення слів народними мелодіями окреслених жанрових типів і відповідне цьому формування музичної дії не підлягає сумніву. Отже, Квітці-Основ'яненку, як і Котляревському, належить авторство музичної драматургії творів. Вони складені за аналогічними жанровими принципами. "Сватання на Гончарівці" відрізняється від "Наталки Полтавки" лише тим, що цей твір становить підкреслено комедійний різновид народно-побутової опери. Хоча лірична лінія накреслена тут досить чітко, комічні мотиви явно виступають на перший план.

Це саме можна сказати про триактну "малоросійську оперу Г. Квітки-Основ'яненка (скорочену кимось після смерті драматурга до одноактного водевілю в 1846 р.) "Бой-жінка". Примітно, що саме особливості музичних номерів — тексти куплетів, вочевидь складені "під мелодії" народних жартівливо-танцювальних пісень, надали творові оригінального національного колориту.

Ряд інших "малоросійських" опер, що виникли в 30-х рр. XIX ст., — "Чорноморський побит" Я. Кухаренка, "Купала на Івана" Стецька Шерепер'ї (псевдонім Степана Писаревського), "Явтух Горемыка, или Наследство и проклятие" невідомого автора, а також споріднені з ними п'єси "Любка, или сватанье в с. Рихмах" П. Котлярова, "Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских" Кирила Тополі — повторювали в різних варіантах образно-сюжетні мотиви й музично-драматургічні принципи побудови пісенно-діалогічної сценічної тканини, властиві творам І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка.

Таким чином, письменниками-драматургами першої половини XIX ст. були закладені підвалини розвитку української опери. Вкорінення образної системи у відображенні народного побуту, використання пісенних форм як важливого компонента драматичної дії, фольклоризація музичної лексики стали й надалі невід'ємними рисами національного оперного стилю, що визначили його самобутність і художню значимість.

Засади української музично-драматичної творчості багатьма своїми особливостями щільно змикалися з провідними естетичними тенденціями епохи. Барвисте зображення народного побуту, опоетизування почуттів простих людей, широке використання фольклорних наспівів безпосередньо відповідали ідеалам романтизму, що свідчило про життєвість і актуальність пошуків та звершень українських митців.

Хорова музика. Становлення національної композиторської школи в жанровому відношенні проходило нерівномірно. Інтенсивність та рівень розвитку різних галузей музики великою мірою

залежали від наявності відповідної виконавської бази й усталених традицій. З цього погляду в найвигіднішому становищі знаходилась хорова творчість. Щедрі багатства народного побутового співу, в тому числі й багатоголосого, робили хорову справу зрозумілою і близькою українському суспільству. З іншого боку, велике значення для утвердження академічного хорового мистецтва мала церква. Засади східновізантійського обряду, притаманного діючим в Україні конфесіям — православній та греко-католицькій, — визначали хоровому співу основну роль в канонічних службах та релігійних ритуалах (на відміну від традицій римсько-католицької церкви, де домінуюче місце займає інструментальна, передусім органна музика). Все це зумовило у XVIII ст. колосальний злет музичної творчості в галузі хорового (партесного) концерту, що досягла художніх вершин у композиціях М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Із усе більшою секуляризацією та демократизацією культурного життя церковні жанри і форми втрачають провідне місце в музично-творчому процесі. Однак вони залишаються істотною ланкою в спадкоємності стильових традицій, утвердженні професіоналізму як невід'ємної умови зростання художнього рівня національного музичного мистецтва.

Ці закономірності виразно проступають у діяльності важливого осередку музичної культури в Галичині, що виник на базі організованого 1828 р. хору і музичної школи при кафедральному соборі в Перемишлі. Перемишльський хор далеко вийшов за межі свого первісного культового призначення, став справжнім розсадником співацьких традицій на землях Галичини і виховав чимало музичних діячів того часу. Введення до репертуару хору творів різного стильового спрямування, навчання гри на інструментах та елементарної теорії музики розширили мистецькі горизонти представників перемишльської школи. З її надр вийшли митці, які понесли музичну культуру в різні регіони, стали організаторами хорових гуртків у Львові (Яків Нерунович), у Чернівцях (Іван Хризостом Сінкевич), в Ужгороді (Костянтин Матезонський). Особливо велике значення у становленні національної композиторської школи відіграла творчість двох найвидатніших діячів перемишльської школи — Михайла Вербицького (1815—1870) та Івана Лаврівського (1822—1873).

До того часу в українському музичному мистецтві Галичини, як церковному, так і світському, переважав одноголосий спів. Перемишльська школа стала осередком хорового багатоголосся, навіть більше — вогнищем справжнього національного професіоналізму. Згадуючи діяльність цього закладу, Вербицький слушно відзначив його особливе значення для розвитку української культури: "...школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері, і здавалося, що в Європі, крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької, існує ще четверта категорія — руська"[3] (українська. — *Авт.*).

Особливо важливі художні наслідки мало впровадження перемишлянами в хоровий репертуарний обіг творів Дмитра Бортнянського: його вплив на розвиток української хорової творчості XIX ст. важко переоцінити. Річ у тім, що партесні концерти Бортнянського позначені особливостями, вельми істотними для кристалізації національного стилю професіонального музичного мис-

[3] *М.В. з М.[Вербицький М.].* О пінію музикальнім // Галичанин. — Львів, 1863. — Кн. 1. — Вип. II. — С. 139.

тецтва: всебічним засвоєнням загальноєвропейської (передусім італійської) техніки хорового письма і водночас опорою на народний інтонаційно-лексичний фонд та мелодичні мотиви. Новаторське значення творчості цього композитора, його важливе місце в українській культурі глибоко розуміли галицькі музичні діячі. "Бортнянський, як то кожний правдиво учений музикант осудить, є для русинів тим, ким є в Західній Європі Моцарт, Гайдн та ін.", — писав М. Вербицький [4].

Естетичні засади, на які спиралися у своїй творчості представники перемишльської школи, їх прагнення ввести в професійну музику фольклорні елементи були близькими стильовій манері Бортнянського. І що дуже важливо — вони безпосередньо резонували з ідеалами, проголошуваними основоположниками літературного відродження на західноукраїнських землях — прославленою "Руською трійцею": Маркіяном Шашкевичем і його соратниками — Іваном Вагилевичем та Яковом Головацьким. Невипадково нові віяння в музиці зустріли такий же впертий опір консерваторів, як це було й на літературній ниві, в питанні щодо заміни мертвої, штучної церковнослов'янської мови живою народною. Церковні власті всіляко обстоювали "самойлівку" (дяківський одноголосий спів), гостро виступали проти виконання композицій Бортнянського і їм подібних — "роблення з церкви театру".

Хоровий жанр посідає чільне місце в мистецькій спадщині перемишлян. Духовні композиції Михайла Вербицького (Служба Божа для мішаного хору, окремі літургічні частини та молитви на канонічні тексти — "Алілуя", "Святий Боже", "Іже херувими", "Отче наш" та ін.), І. Лаврівського (літургічні пісні для мішаного і чоловічого хорів — "Херувимські", "Христос Воскресе", "Достойно" та ін.[5]) поряд з властивим для церковного співу поважним настроєм, повільним розгортанням мелодії, спокійною ритмікою характеризуються значною його ліризацією, привнесенням рис м'якої мелодійності, притаманної українській пісенності. Від Бортнянського помітні запозичення деяких структурних форм, особливо у великих композиціях ("Іже херувими" М. Вербицького), елементів поліфонії ("Милость мира", "Ангел вопіяще" того ж композитора). Такий стиль церковного музичного письма знайшов утвердження і в творчості представників наступного покоління галицьких композиторів — В. Матюка, І. Воробкевича, О. Нижанківського, М. Копка та ін. Як священики, вони не могли не приділяти уваги церковним музичним жанрам.

Михайло Вербицький.

Стильовий синтез, взаємодія романтичних лексичних і структурних форм та народно-пісенних традицій виступає характерною рисою світських хорових

[4] Там само. — С. 138.

[5] Частина з них була видана П. Юргенсоном у Москві.

Іван Лаврівський.

творів композиторів перемишльської школи. Здебільшого вони написані на тексти відомих галицьких поетів — Якова Головацького, Миколи Устияновича, Івана Гушалевича, Володимира Шашкевича та ін. За змістом хори перших галицьких композиторів нової доби (крім згаданих вище М. Вербицького та І. Лаврівського, до них можна віднести ще П. Любовича, М. Рудковського, Т. Леонтовича) — це або патріотичні пісні, або невеликі пейзажні чи ліричні мініатюри. Потреба в таких творах, призначених для широкого побутового вжитку і спроможних витіснити німецький репертуар, замінити його своїм, рідним, була дуже великою. Вона випливала з атмосфери суспільно-громадського піднесення, пов'язаного з революційними подіями 1848 р. та подихом "весни народів". І справді, написані в 40—50-х рр. пісні "Щасть нам, Боже" І. Гушалевича — М. Рудковського, "Мир вам, браття" І. Гушалевича — П. Любовича, "Я щасний, руську матір маю" на слова С. Литвиновича набули великого розповсюдження, стали по суті народними, виконували функції національних гімнів. Органічно увійшли в співочий побут молоді, в репертуар аматорських концертів хори І. Лаврівського ("Козак до торбана", "Увіщаніє для милої", "Заспівай ми, соловію", "Річенька"), М. Вербицького ("Поклін", "На погибель", "До зорі", "Думка", "Цвітка", "Сиві очі", хорова сюїта "Жовнір").

За своєю композиційною структурою хорові твори перемишлян — це типові, поширені в європейській музичній літературі того часу чотириголосі квартети, із строгою гомофонно-акордовою будовою хорової тканини, чіткою мажоро-мінорною ладовою системою. Вони особливо близькі до розповсюджених у німецькомовному, передусім студентському (буршівському) середовищі так званих Liedertafel — популярних вокальних п'єс для чотириголосого чоловічого хору, а в мелодико-гармонічному і фактурному опрацюванні їх помітні виразні впливи хорової творчості німецьких композиторів-романтиків — Ф. Шуберта, К. Вебера. Ці зв'язки цілком природні й зрозумілі, враховуючи музичне побутове оточення, в якому перебували галицькі композитори, безпосередність їхніх контактів з австро-німецькою культурою.

Водночас у хорових творах М. Вербицького та І. Лаврівського виразно проявляються інші естетичні тенденції, властиві формуванню засад національної композиторської школи: звернення до українських поетичних текстів, продовження національно-мистецьких традицій, зокрема, спирання на жанровостильові особливості кантів. І що особливо важливе — щільний зв'язок з фольклором місцевого прикарпатського типу. Мелодика хорів щедро наповнена інтонаціями, ритмами, ладовими зворотами, характерними для прикарпатських танцювальних (коломийки) та лірико-пісенних жанрів. У властивому для

перемишлянців стилі, де загальноєвропейське перетинається з національним, написаний один з найвідоміших доленосних творів М. Вербицького — пісня-хор "Ще не вмерла Україна" на текст вірша Павла Чубинського, що стала згодом національним і державним гімном України.

Таким чином, представники перемишльського осередку зробили важливий крок у напрямку зімкнення загальноєвропейського стилю з національним, утвердження закономірностей самобутньої української професійної школи.

Варто відзначити, що аналогічний шлях становлення нової побутової хорової літератури — поєднання жанрово-структурних особливостей Liedertafel, національної поезії та фольклорної інтонаційної основи — характерний для польської і особливо для чеської музики XIX ст. І це невипадково: адже в розвитку культур слов'янських народів, які перебували під егідою Австрії та боролися за своє національне відродження, помітні виразні типологічні збіги. На музичній (як і на літературній) ниві особливо інтенсивними та плідними були українсько-чеські взаємини. Багато чеських професіональних музикантів, виконавців-інструменталістів, диригентів, педагогів успішно працювали в Галичині, сприяли підвищенню музичної культури місцевого населення. Примітно, що керівництво Перемишльської капели в період її найбільшого розквіту на зламі 20—30-х рр. здійснював досвідчений чеський диригент і композитор Алоїз Нанке. У перших десятиріччях XIX ст. в Перемишлі працювали також інші висококваліфіковані чеські музиканти — Франтішек Лоренц, Вікентій Серсавій, Людвік Седляк. Саме вони стали музичними наставниками й вчителями перших західноукраїнських композиторів нової доби — Вербицького, Лаврівського, Вахнянина.

Розвиток музичного театру. Крім хорової, важливою ділянкою, де яскраво відобразились нові естетичні віяння і активна участь вихованців перемишльської школи в музично-творчому процесі, стала театральна музика. Зумовлено це було знову ж таки виникненням відповідної виконавської бази. Внаслідок пробудження національної свідомості та пожвавлення культурного руху серед галицької інтелігенції в період "весни народів" почали влаштовуватися перші українські публічні театральні вистави. У червні 1848 р. аматорами поставлено в Коломиї комедіооперу "Дівка на виданю, або На милованє нема силованя" У. Озаркевича (переробку "малоросійської" опери "Наталка Полтавка" І. Котляревського). Слідом за Коломиєю пішов Львів, потім Перемишль, де впродовж 1848—1849 рр. показано на сцені близько 15 драматичних п'єс.

Жанрово-стильове спрямування репертуару аматорських об'єднань виразно засвідчувало його орієнтацію на мистецькі процеси, що проходили у Східній Україні. Основу репертуару становили народно-побутові п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та інших наддніпрянських авторів, що виразно репрезентували музично-діалогічні театральні жанри. І взагалі, більшість поставлених творів належала до типів народної оперети та водевілю, де хорова й сольна пісні відігравали істотну драматургічну роль.

Особливістю театрального руху в Галичині 40-х рр. (на відміну від східноукраїнського) була активна участь у ньому місцевих композиторів. А це прямо пов'язувало його з проблемами становлення національної композиторської школи.

Найвидатніший вклад у діяльність театральних аматорських гуртків вніс Михайло Вербицький. Він написав музику до багатьох п'єс, що входили до

їхнього репертуару: "Верховинці" М. Устияновича, "Гриць Мазниця" І. Наумовича, "Козак і охотник" І. Вітошинського, "Школяр на мандрівці" В. Лозинського, "Запропащений котик" невідомого автора та ін. Більшість із них — це перенесені на український грунт польські, німецькі, французькі комедії, мелодрами та водевілі, і відповідне музичне оформлення відігравало велику роль у наданні п'єсам місцевого колориту. Серед них вирізняється актуальним змістом, що торкався акту знесення панщини, та виразним музично-драматичним жанровим нахилом "оригінальна комедіо-опера в 3 дійствіях Проциха, або Поплета часом придасться" Юстина Желеховського.

Введені Вербицьким у спектаклі сольні пісні, ансамблі й хори інтонаційно тісно пов'язані із західноукраїнським фольклором. Часто композитор використовує оригінальні прикарпатські народні мелодії, відповідно аранжовані й пристосовані до розгортання сюжету: вони звучать у п'єсах "Жовнір-чарівник" (таку назву одержав у Галичині "Москаль-чарівник" Котляревського), "Запропащений котик", "Верховинці", "Школяр на мандрівці". Особливо показовий своїм пісенним наповненням водевіль "Козак і охотник" — переробка комедії А. Коцебу "Der Kozak und der Freiwillige", куди введені напрочуд популярні тоді в Галичині мелодії "Бодай ся когут знудив", "А хто хоче Гандзю знати", "Доле ж моя нещасная" тощо.

Аматорський рух 1848—1850 рр., крім розвитку музично-театральних жанрів, дав поштовх до виникнення в Галичині оркестрових композицій. Йдеться про написані Вербицьким для аматорських спектаклів увертюри, названі "симфоніями". Така увертюра була створена композитором до "Верховинців" М. Устияновича (переробки польської мелодрами "Karpaccy górale" Ю. Коженьовського) і, мабуть, до ряду інших п'єс.

Вербицький продовжував їх писати й пізніше, у 60-ті рр., коли активно співпрацював з Руським народним театром. З оркестрових творів композитора відомо про існування 12 "симфоній", 2 полонезів і кількох інших невеликих п'єс.

За своїм стилем, структурними особливостями "симфонії" Вербицького близько нагадують західноєвропейські ранньокласичні увертюри. На їхній архітектоніці, техніці інструментального письма виразно позначився вплив оркестрових партій італійської та французької опери, частково творчості Моцарта. Водночас Вербицький зумів, завдяки опорі на народнопісенні мотиви та природженій задушевності вислову, наповнити стандартні схеми неповторним музичним змістом і романтичним духом. Теми його "симфоній" напрочуд мелодійні, позначені національним колоритом. Особливо послідовно композитор звертається до жвавих коломийкових наспівів, що посідають постійне місце в моторних, динамічних частинах. Нерідко народний характер цих епізодів підкреслюється спеціальною авторською ремаркою: Tempo di Kołomyjka або A la Kołomyjka (симфонії до мажор, фа мажор, мі бемоль мажор). Фольклорний мелос наклав відбиток і на більшість тем ліричних, повільних епізодів. Тут можна зустріти чимало характерних поспівок, інтонаційних зворотів, які вказують на близьку спорідненість з українськими піснями-романсами.

У 40—50-х рр. композиторська творчість Галичини зробила істотну заявку на формування самобутнього національного стилю в різних галузях музики — хоровій, театральній, оркестровій. У деяких аспектах, а саме в професіоналізації цього руху, участі в ньому фахо-

вих композиторів з яскраво вираженими творчими індивідуальностями, вона навіть випередила Наддніпрянщину. Хоча, безперечно, естетичні настанови, на які рівнялися галицькі митці, виникли на спільному грунті, були продиктовані ідеєю національного культурного відродження, що знайшла особливо яскраве вираження в літературі й театрі Наддніпрянської України. У другій половині XIX ст. ініціатива розвитку національної музики, прокладання нових творчих шляхів переходить в основному до наддніпрянських митців.

С. Гулак-Артемовський та його опера "Запорожець за Дунаєм". Унаслідок складних умов існування українська музична творчість розвивалася непослідовно, пунктирно, дивуючи іноді несподіваними мистецькими звершеннями.

В історії всіх національних музичних культур є твори, які наче фокусують найбільш плідні, новаторські естетичні тенденції часу і тим самим стають етапними. В українській музиці така роль випала на долю опери "Запорожець за Дунаєм" Семена Семеновича Гулака-Артемовського (1813—1873). Написана 1862 р., вона була вперше поставлена на сцені петербурзького Маріїнського театру 1863 р. Щоправда, широкий громадський резонанс опера дістала значно пізніше: після декількох столичних спектаклів вона зійшла з кону і майже на двадцять років зникла з театрального репертуару.

Тріумфальне входження "Запорожця..." у мистецьке життя почалося лише у 80-х рр. 1881 р. він був поставлений у Галичині Руським народним театром. А по-справжньому друге народження твору Гулака-Артемовського відбулось у 1884 р., коли його постановку здійснила трупа М. Старицького за участю корифеїв українського театру — М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовської-Барілотті, К. Свєтлова-Стояна, В. Грицая та ін. Незабаром "Запорожець за Дунаєм" став найпопулярнішою п'єсою українського театру — як великої професійної сцени, так і численних аматорських гуртків. Його окремі номери заполонили концертну естраду, увійшли до репертуару найвидатніших співаків. Свою популярність "Запорожець за Дунаєм" зберіг донині.

Значення твору С. Гулака-Артемовського для української культури визначається передусім тим, що у ньому міцно поєдналися традиції світового оперного мистецтва, усталені на той час канони оперного жанру зі специфічними особливостями національної художньої ментальності та народного мелосу. В результаті виник твір напрочуд самобутній і стилево цільний.

Органічному злиттю в "Запорожці..." загальноєвропейського і суто національного всебічно сприяли небуденні повороти життєвого й творчого шляху автора опери — С. Гулака-Артемовського. Хлопець з чудовим голосом, народжений у містечку Городище на Черкащині, вихованець Київської духовної семінарії потрапив за сприяння композитора М. Глинки до Петербурга, а підвищувати вокальну майстерність йому пощастило в європейських культурних метрополіях — Парижі та Флоренції. З 1842 р. він упродовж 22 років був одним із провідних акторів трупи Імператорського театру в Петербурзі.

Отже, Гулак-Артемовський більшу частину свого життя перебував у серцевині музично-театрального світу. Будучи співаком, професіоналом високого класу, він мав можливість на практиці вивчити і засвоїти закономірності сучасної йому музично-драматичної творчості, як західноєвропейської, в першу чергу італійської, так і російської. Водночас Гулак-Артемовський відчував себе нерозривно пов'язаним з українською землею, рідним народом, прагнув до

Семен Гулак-Артемовський.

щільних контактів із представниками української демократичної громадськості. Про передові, патріотичні позиції Гулака-Артемовського промовисто свідчить його дружба з Тарасом Шевченком.

Українським духом пройнята і вся композиторська творчість митця. Не така вже багата кількісно, вона розгорталась у найближчій йому сфері театральної музики й охоплювала жанрові різновиди, притаманні для сценічного репертуару того часу. Йдеться про вокально-хореографічний дивертисмент "Українське весілля" (1851) та водевіль "Ніч напередодні Іванового дня" (1852), а також два номери (хоровий і танцювальний) до романтичної драми "Кораблеруйнівники". Декілька сольних обробок українських народних мелодій, зокрема пісня "Спать мені не хочеться", призначались для вставних номерів до тих чи інших п'єс. Один із найцікавіших солоспівів Гулака-Артемовського, присвячений Т. Шевченкові, — оригінальна композиторська інтерпретація народно-пісенного тексту "Стоїть явір над водою" — був уперше виконаний у виставі "Москаль-чарівник" (1858). Слід зазначити, що не лише жанровий нахил, а й український характер творів Гулака-Артемовського відповідав репертуарній спрямованості Маріїнського театру, де в численних спектаклях (як, зрештою, і в міському побуті Петербурга) часто звучали українські мотиви.

Опера "Запорожець за Дунаєм" з'явилася внаслідок тісних зв'язків Гулака-Артемовського з театральною практикою, відчуття ним потреб поточного репертуару, своєрідного соціального замовлення. Водночас цей твір виразно відобразив провідні естетичні тенденції, які на той час панували в музичному середовищі. "Запорожець..." виник на хвилі романтичного мистецтва, а точніше, його слов'янської течії, що, зімкнувшись з ідеями національного відродження, набула особливо патріотичного забарвлення історичною тематикою, підкресленим експонуванням фольклорних образів.

Зміст опери торкається одного з найяскравіших явищ української історії — життя волелюбного козацтва. Лібрето писав сам Гулак-Артемовський. Є свідчення, що сюжет опери був підказаний композитору відомим істориком та етнологом, видатним знавцем козаччини Миколою Костомаровим. Дія опери відбувається наприкінці XVIII ст., коли після знищення Катериною II Запорозької Січі частина козаків із сім'ями, рятуючись від переслідувань, перейшла Дунай і підпала під владу турецького султана. У розгортанні фабули помітний вплив романтичних традицій: різке загострення конфліктної ситуації (приречення на страту молодих героїв, котрі хотіли втекти на батьківщину), таємничі обставини, що рухають дію і призводять до щасливого завершення (несподівано виявляється, що батько Оксани, Петро Очерет, врятував колись у битві життя

Султану), перемога шляхетних почуттів. Зміст лібрето близько примикає до так званих турецьких опер, широко репрезентованих у другій половині XVIII — початку XIX ст. на всіх європейських сценах. Проте над усім цим домінує соковите змалювання життя українських поселян, відтворення образів характерних національних персонажів.

Опера написана в лірико-комічному жанрі. Однак вона не позбавлена героїко-епічних мотивів: в ній виразно накреслена лінія любові до рідної землі, туги за нею, волелюбства і почуття власної гідності козаків.

"Запорожець за Дунаєм" — твір діалогічний і за своєю музичною драматургією споріднений з жанром італійської опери-буф. Впливи італійської оперної музики відчутні також і в структурі окремих номерів, побудові ансамблевих сцен, вокальній лексиці (наприклад, використання типово буфонних речитативів-скоромовок). Як слушно писав Д. Ревуцький у своїй розвідці про "Запорожця...", аналогії його музиці слід шукати "у тих італійців (Доніцетті, Белліні та інших), що в їх операх співав сам Артемовський" [6]. Дослідниками неодноразово підкреслювалась також спорідненість твору з "італійською" (за манерою написання) оперою В.-А. Моцарта "Викрадення з Сералю" [7].

Незважаючи на очевидні італьянізми і опору Гулака-Артемовського на відомі зразки оперного мистецтва, безперечним є те, що у створенні музичних образів він найщедріше черпав з українських фольклорних джерел. Знаменита сцена Одарки і Карася з першої дії — характерний для класичної комічної опери "дует незгоди" з типовою скоромовкою, рецитаціями на одному тоні, написана в стилі арій brillante пісня-монолог Карася "Ой щось дуже загулявся", жвавий фінальний хор "Там за тихим за Дунаєм" поряд із явним наслідуванням усталених в європейському театрі оперних форм виявляють водночас щонайтісніші зв'язки з українськими жартівливими і танцювальними мелодіями. У фольклорному стилі витримана журлива пісня Одарки "Ой казала мені мати", в середній частині її дуету з Карасем відчутні інтонації народних голосінь. У номерах, що репрезентують ліричну лінію (романс Оксани "Місяцю ясний", арія Андрія "Блаженний день", дует Оксани та Андрія "Чорна хмара з-за діброви"), оперні аріозні форми зливаються з народнопісенними завдяки куплетній структурі та інтонаційній близькості до українського побутового романсу. Явну данину європейській оперній традиції віддав композитор, вводячи до драматургічної канви ліричну, пасторальну за характером каватину Султана. Привертає увагу обізнаність автора щодо побудови оперної тканини, міцна спаяність і динамічність розгортання музично-драматичної дії.

"Запорожець за Дунаєм" є чудовим прикладом творчого феномену, коли перенесення усталених жанрових нормативів на національний ґрунт дає несподівано нові й вагомі художні результати. Його внесок у становлення української професійної композиторської школи важко переоцінити.

Опера Гулака-Артемовського не відразу здобула визнання серед діячів української культури. Показова, напри-

---

[6] *Ревуцький Д.* С. С. Артемовський-Гулак і його комічна опера "Запорожець за Дунаєм". — Київ, 1936. — С. 23—24.

[7] *Антонович Д.* Триста років українського театру: 1619—1919. — Прага, 1925. — С. 116—117; *Лисько З.* С. Артемовського-Гулака "Запорожець за Дунаєм" та його відношення до Моцартового "Уведення із Сералью" (рукопис). — Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Ф. 9 (о. н.). — Справа 547/VII.

клад, неоднозначна оцінка її Іваном Франком. Поет визнавав, що музика твору є гарною, мелодійною і цілком народною. Проте в цілому кваліфікував її як написану на зразок західноєвропейських оперет (до яких ставився негативно), а Гулака-Артемовського вважав представником застарілого сентиментального напрямку. Особливо гостро критикував Франко сюжет та лібрето опери[8]. Очевидно, під зовнішньою оболонкою легкого, розважального спектаклю не всі зуміли розгледіти правдиве відображення народного побуту, типажів, відчути патріотичну наснагу і новаторський характер твору Гулака-Артемовського.

З цього приводу слушно зауважував Максим Рильський: «Мене дивує, що ті люди, які говорили про "наивность" і "непритязательность" опери, не помітили основної ідеї твору. Ідея ця — любов до рідного краю. Коли писали рецензенти про Карася, що він любить випити "чесно" у компанії з кумою (замість небогою), їм на думку не спадало, що це глибоко патріотичний твір, що все це річ, напоєна безмежною любов'ю до рідного краю»[9].

Втім час усе поставив на своє місце. Інтенсивне сценічне життя, незгасима популярність опери переконливо засвідчили неминуще значення "Запорожця...", його заслужене місце серед найцінніших здобутків української музичної класики.

Музично-культурна ситуація у Наддніпрянській Україні та Галичині й на Буковині. Хоровий рух. У другій половині XIX ст. процес становлення національної композиторської школи набув значного розмаху, хоча проходив нерівномірно, долаючи значні перешкоди.

Колоніальне становище українських земель, цілеспрямований наступ російського імперіалізму на права українського народу, послідовне нищення всяких проявів самобутності його культури призвели до відчутно негативних наслідків. Згубно позначились, зокрема, на розвитку національного музичного мистецтва царські урядовий циркуляр 1863 р. та так званий Емський акт 1876 р., затверджений царем Олександром II, спрямовані проти української мови. У розпорядженні Головного управління у справах друку від 5 червня 1876 р. в пункті №3 зазначалось: "Воспретить равномерно всякие на том же наречии сценические представления, тексты к нотам и публичные чтения (как имеющие в настоящее время характер украинофильских манифестаций)". Вилучення з мистецького вжитку української мови наносило прямий удар становленню самобутнього національного музичного стилю, що великою мірою формується через мелодичне узагальнення характерних мовних інтонацій. До того ж воно позбавляло слухачів можливості безпосередньо сприймати музично озвучене рідне слово.

Розвиток професійної української музичної творчості зіткнувся ще з однією важливою проблемою, котра випливала з недержавного статусу української культури, — відсутністю належного матеріального забезпечення і виконавської бази.

Секуляризація та демократизація культурно-суспільного життя, переміщення мистецьких осередків з магнатських садиб у міста внесли у другій половині XIX ст. значні корективи в музичний побут, розповсюдження і сприймання композиторської творчості. Зростає пи-

---

[8] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1980. — Т. 28. — С. 107; Там само. — Київ, 1981. — Т. 29. — С. 87.

[9] *Рильський М.* Семен Гулак-Артемовський // Зібрання творів у двадцяти томах. — Київ, 1986. — Т. 15. — С. 432.

тома вага відкритих для широкої публіки концертних імпрез і театральних вистав, навчальних музичних закладів.

Для розвитку національної музичної культури величезного значення набуває питання професіоналізації не лише творчих, але й артистичних, виконавських кадрів. Адже музичні твори стають художньою реальністю, входять у мистецький обіг і здатні впливати на культурні процеси лише за умови їх озвучення, виконавської інтерпретації, що уможливлює донесення їхнього змісту до слухачів. На відміну від інших галузей духовного життя, скажімо літератури, для нормального функціонування музичного мистецтва необхідна розгорнута виконавська база — кваліфіковані симфонічні оркестри, оперно-балетні трупи, хорові колективи. Без налагоджених контактів з виконавцями не може розгортатися на належному рівні композиторська творчість. Особливо це стосується таких масштабних жанрів, як симфонічний та оперний.

У Наддніпрянській Україні через шовіністичну політику царського уряду, в Галичині й на Буковині, які підлягали австрійській державній системі, виконавські структури були закриті для пропаганди української музики. Однак це не значить, що їх слід вилучити з поняття національної культури. Адже музичне мистецтво будь-якого етносу завжди розвивається у численних взаємозв'язках з іншонаціональними елементами, залежить від загального культурного рівня оточення і можливостей черпати зі світової духовної скарбниці.

З цього погляду у висвітленні музичних процесів в Україні значно допомагає спирання на висунуту М. Поповичем тезу про органічну єдність загальної "національної культури" і "культури нації" (культурних набутків корінного етносу), про цінність для духовного розвитку народу навіть пасивного, "споживацького" використання мистецьких надбань [10].

У другій половині XIX ст. на українських землях існувало чимало організаційних структур, які сприяли поширенню та піднесенню рівня музичного життя, переходу від аматорства до професійних форм. Велике значення мала, зокрема, діяльність Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ). Засноване в Петербурзі 1859 р. під безпосередньою егідою царської сім'ї, воно швидко розповсюдилось по всій Російській імперії. У 1863 р. його відділення були відкриті в Києві, де першим головою став київський віце-губернатор, а водночас високоосвічений музикант — піаніст і композитор — П. Д. Селецький, а згодом у Харкові, Одесі, Миколаєві. ІРМТ займалось організацією концертів симфонічної, камерно-інструментальної та вокальної музики, де звучали твори Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Вагнера, Ліста та ін. Велика заслуга товариства у справі пропаганди досягнень російських композиторів — Глинки, Бородіна, Мусоргського, Рубінштейна, Чайковського, Калинникова, що розкривали нові горизонти професійної музичної творчості, заснованої на принципах народності та національної визначеності.

Діяльність ІРМТ сприяла піднесенню музичної освіти, вихованню музикантів високої кваліфікації. 1868 р. у Києві відкрилася музична школа, яку 1883 р. перетворено на музичне училище, а 1913 — на консерваторію. Подібні музично-освітні осередки були створені у Харкові та Одесі. Навчання вокалу та інструментального виконавства, музич-

[10] *Попович М.* Національна культура і культура нації. — Світогляд. — Київ, 1991. — Серія 2. — № 11.

но-теоретичних дисциплін відкривало талановитій молоді шлях до високого мистецтва, давало змогу опанувати професійні музичні навики.

Значно піднімало рівень музичного життя те, що до концертної та педагогічної діяльності широко залучалися висококваліфіковані зарубіжні музиканти — вихідці з Чехії, Німеччини, які нерідко на довгі роки або й на все життя залишалися працювати в Україні й віддавали свої сили вихованню місцевих кадрів.

Україна постійно приваблювала численних гастролерів-концертантів, серед яких були митці зі світовим іменем. Ще в 30—50-ті рр. на славетні Київські контракти, щорічні ярмарки, котрі супроводжувалися різноманітними артистичними імпрезами, з'їжджалися відомі музиканти-виконавці, що підкоряли публіку своїм талантом і майстерністю. Серед них були піаністи та композитори Ференц Ліст і Олександр Дрейшок, скрипалі Кароль Ліпінський і Аполінарій Контський, віолончелісти Франсуа Серве та Бернгард Ромберг, брати Генрик і Юзеф Венявські (скрипаль і піаніст), співачка Генрієта Ніссен-Саломан, "король гітаристів" Марко Соколовський та ін.

Також у другій половині XIX ст. серед зарубіжних музикантів-виконавців, яких доля зріднила з Україною, було чимало видатних майстрів. Варто назвати хоча б чехів А. Єдлічку (піаніст і композитор), О. Шевчика (прославлений скрипаль та педагог, автор широковідомого підручника гри на скрипці), В. Алоїза (віолончеліст), Ф. Воячека (контрабасист), Ф. Паліцина, Й. Прибіка, В. Сука (диригенти), В. Петра (вчений філолог і музикознавець) тощо.

В Україні виникають важливі осередки розвитку оперного мистецтва. На початку сторіччя його носіями були організовані різними антрепренерами змішані музично-драматичні мандрівні трупи. Непостійні за складом та місцем перебування, вони все ж таки досить оперативно знайомили публіку з новинками музичного театру — операми відомих, переважно італійських та французьких композиторів: Л. Керубіні, Е. Мегюля, Дж. Россіні, Ф.-А. Буальдьє, В. Белліні, Д.-Ф. Обера.

Згодом, завдяки будівництву у великих містах спеціальних театральних будинків, у Києві, Одесі, Харкові формуються справжні центри оперної культури, де, щоправда посезонно, але систематично здійснюються оперні вистави. Зокрема, в Україні регулярно виступали і користувалися значним успіхом італійські трупи (впродовж найдовшого часу — з 1811 р. в Одесі). Їхній репертуар складався головним чином з опер італійських авторів — В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Россіні. Часто виконувалися також такі напрочуд популярні тоді твори, як "Роберт Диявол" Дж. Майербера, "Жидівка" ("Дочка кардинала") Ж. Галеві. Важко переоцінити внесок італійських артистів у справу залучення слухачів до високого мистецтва. Адже Італія була на той час загальновизнаним центром оперної музики, а до складу труп входили такі блискучі солісти, визнані майстри бельканто, як Аделіна Патті, Паоліна Лукка, Християна Нільсон, Анджела Мазіні та ін.

60—70-ті рр. були "золотою добою" італійської опери в Україні й водночас останнім періодом її домінуючого становища. Давалася взнаки певна елітарність італійських спектаклів, однобічність репертуару. Все більшої ваги набуває тенденція, спрямована на утвердження в театрі російського мистецтва, організацію російських колективів.

Знаменною подією стало відкриття 1867 р. постановкою "Аскольдової могили" Олексія Верстовського російсько-

Міський театр у Києві (збудований 1856 р., згорів у 1896 р.).

го оперного театру в Києві. Постійні російські оперні трупи організовуються також в Харкові та Одесі, де 1887 р. завершено спорудження одного з найкращих в Європі театральних будинків. У здійсненні спектаклів брала участь ціла плеяда талановитих співаків: О. Сантагано-Горчакова, В. Фабіан-Біанкі, Е. Павловська, Є. Кадміна, М. Дейша-Сіоницька, О. Додонов, О. Барцал, Д. Усатов, Ф. Стравинський, О. Ляров, І. Тартаков.

Поряд з постановками західноєвропейської класики в репертуарі все частіше з'являються твори російських композиторів. Виконувані на високому художньому рівні (це засвідчували і критика, і ряд композиторів-авторів) опери М. Глинки, О. Даргомижського, А. Рубінштейна, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського, П. Чайковського, які дістали постійну прописку на українських сценах, розкривали величезні можливості збагачення жанру за рахунок введення народно-національної тематики і образності, фольклорної інтонаційної лексики. Вони репрезентували новий стильовий напрям в історії світового оперного мистецтва й служили дороговказом для українських композиторів, які працювали на театральній ниві.

Діяльність концертних організацій та оперних театрів надзвичайно сприяла піднесенню рівня мистецького життя українських міст. Вона не могла не мати впливу на інтенсифікацію суто національних музично-творчих процесів. На жаль, цей вплив мав лише опосередкований характер. Підтримувані царським урядом російські концертні організації, музичні школи, оперні театри, слідуючи шовіністичній імперській політиці, вперто "не помічали" існування самобутньої української музичної культури, не визнавали за нею права виходу на професійну сцену. У концертних програмах ІРМТ протягом десятиліть з'явилось лише декілька композицій українських авторів, здебільшого завдяки власній ініціативі передових диригентів, зокрема І. Слатіна (симфонія В. Сокальського) та Д. Ахшарумова (симфонія М. Колачевського). Спроби ввести до репертуару театрів твори з місцевим колоритом, як правило, не виходили за межі спектаклів, позбавлених художньої вартості (наприклад, опера "Ілля Муромець" хормейстера київського театру Л. Малашкіна, балетний дивертисмент "Жнива в Малоросії" тощо). Існуючі

Вистава оперети М. Лисенка "Різдвяна ніч", 1874 р. Дійові особи: Голова — П. Богданов, Оксана — О. Лисенко, Одарка — Н. Булах, Чуб — В. Новицький.

на той час талановиті опери С. Гулака-Артемовського, П. Сокальського, М. Лисенка не знаходили місця в театральному репертуарі. Єдиним винятком була одноразова постановка "Різдвяної ночі" М. Лисенка, здійснена в Харкові 1883 р.

Відсутність творів українських композиторів у репертуарі оперних театрів та концертних організацій пояснюється не тільки інертністю і консервативністю антрепренерів, а й їхньою залежністю від правлячих кіл, схилянням перед офіційною антиукраїнською політикою. А вона була спрямована на те, щоб усіма способами гальмувати процес національного відродження і культурного самоутвердження українського народу.

Виступи проти українського мистецтва в першу чергу були націлені проти явищ, що піднімали його до загальноєвропейського рівня, зокрема, утверджували статус української мови як рівноправної, цивілізованої мови культурного спілкування. З цього погляду велася посилена кампанія проти професіоналізації національної музичної творчості, її виходу за побутово-етнографічні межі. Показовою ілюстрацією можуть слугувати виступи газети "Киевлянин". Цей друкований орган багато уваги приділяв культурним проблемам, на високому фаховому рівні висвітлював музичне життя міста (особливо вирізнялися талановиті, гострі публікації відомого критика В. Чечотта). Водночас це не заважало йому пропагувати шовіністичні погляди, послідовно і цілеспрямовано проводити проімперську, великодержавну політику.

Робилися спроби трактувати українську культуру виключно як екзотично-етнографічне явище. Так, автор надрукованої 2 лютого 1874 р. без підпису рецензії в цілому схвально ставився до музики оперети "Різдвяна ніч" Лисенка, вітав "першу вдалу спробу художньої обробки південноросійського народного мелосу", яскравий етнографічний колорит твору і водночас обурювався на Старицького за те, що, мовляв, своїм лібрето, написаним українською мовою, він "зіпсував" увесь художній ефект, намагаючись штучно утвердити самобутнє значення українського мистецтва.

У 80-х рр. сторінки газети "Киевлянин" рясніли в'їдливими статтями, фейлетонами, що висміювали появу на сцені "Гриців" і "Наталок" з Полтави, заперечували будь-яку художню вартість мистецьких звершень українських дія-

чів [11]. 25 березня 1882 р. редакційна стаття під промовистим заголовком “Претензії гречаної каші” стверджувала повну відсутність у Лисенка (творця, як іронічно підкреслював автор, “кантат на поеми Шевченка”) таланту й уміння, висміювалось прагнення “претензійної гречаної каші” (так іменувалось українське національне мистецтво) зайняти належне місце в культурному світі. «Шуман і Бетховен, одягнені п. Лисенком у свитку й мережану сорочку, дуже подібні до Байрона та Міцкевича, взутих пп. Старицьким і Кониським у чоботи, а це й те дуже нагадує чоботи “всмятку”», — резюмував “Киевлянин”. Отже, йшлося про цілеспрямовану тенденцію блокувати розвиток професіоналізму в українській культурі, не дозволити їй вийти за межі аматорського дилетантизму.

Таким чином, професіоналізація українського виконавського мистецтва, утвердження національної композиторської школи, все те, що гарантувало входження української музики до європейської культурної системи, натрапляло на численні перешкоди, викликані підлеглим становищем України, натиском імперських сил. Однак історично зумовлений процес було важко зупинити: українське музичне мистецтво впевнено виходило на нові рубежі.

На західних землях України, які входили до складу Австрійської імперії, а з 1867 р. Австро-Угорщини, відчуженість підтримуваних державою німецьких та польських музичних організацій, офіційних установ від завдань та потреб українського музичного мистецтва була такою ж, як і в центральних, “російських”. Проте, зважаючи на відмінні суспільно-політичні обставини, проблема стикування загальнодержавних культурних процесів з національними мала свої особливості.

Геополітичне становище регіону зумовило першочерговість впливу на українське мистецтво культури сусідніх народів, які входили до спільного державного простору Австро-Угорщини — німецької, польської, чеської. Взаємини з російською також існували, але розвивалися більш опосередковано, головним чином завдяки наявності історичної та церковно-обрядової спорідненості.

Основною рисою музичної культури Західної України XIX ст. був її європейський характер, тотожність організаційних процесів і форм з аналогічними явищами в інших країнах Заходу. Культурний та економічний центр Східної Галичини — місто Львів — належав до видатних осередків мистецького життя Австрійської держави. Його часто називали малим Віднем. Львів славився своїми давніми і міцними музичними традиціями. Ще 1826 р. молодший син В.-А. Моцарта Франц Ксавер Вольфганг (1791—1844) заснував тут Музичне товариство Св. Цецилії (Cäcilien-Verein), а також Інститут співу. З 1833 р. датується діяльність у Львові іншого авторитетного музичного об’єднання — Галицького музичного товариства. Аналогічні громадські організації — Співацьке товариство (Gesangverein, 1859), а дещо пізніше Товариство сприяння музичному мистецтву (Der Verein zur Vörderung der Tonkunst, 1862) — були створені на Буковині в Чернівцях. Тут об’єднання очолював довгий час видатний музикант, диригент, скрипаль і композитор Войтех (Адальберт) Гржімалі. Основним завданням цих філармонічних товариств була пропаганда музичного мистецтва, влаштування різного роду концертів, піднесення рівня музичної

---

[11] Див., наприклад, фейлетон “Беседа”, підписаний псевдонімом “Неизвестный” і вміщений у газеті “Киевлянин” 2 березня 1882 р.

освіти. Відкрита при Галицькому музичному товаристві музична школа одержала 1853 р. статус консерваторії. Львів та інші міста Західної України були широко відкритими для музикантів-гастролерів, які їздили по Європі. У різний час тут побували зі своїми концертами такі прославлені митці, як Ф. Ліст, Г. Венявський, А. Рубінштейн, І. Брамс та ін.

В силу історичних обставин міста Галичини і особливо Львів були у XIX ст. важливими осередками польської культури. Можна назвати цілий ряд польських композиторів, зріднених життєвою і творчою долею з цим містом. Серед них К. Ліпінський, І. Ґуневич, Я. Ґалль, Г. Ярецький, М. Солтис, Г. Опєнський, С. Нєвядомський тощо. Активно займалися концертною хоровою діяльністю, музичним шкільництвом та видавничою діяльністю польські аматорські музичні об'єднання "Гармонія" (1875), "Лютня" (1881), "Луна" (1887).

З 1776 р. Львів мав постійно діючу музично-драматичну трупу змішаного німецько-польського складу. З 1872 р. спектаклі йшли виключно польською мовою. У 1842 р. місто одержало спеціальне театральне приміщення — будинок, подарований графом Станіславом Скарбком (нині театр ім. М. Заньковецької). Ще кращим був побудований на кошти міста і відкритий 1900 р. красивий, вишуканий за своїм зовнішнім виглядом та інтер'єром так званий Великий театр.

Львів слушно вважався важливим осередком розвитку оперного мистецтва. На його сценах ставили найвидатніші твори європейської оперної класики, багато місця займали в програмах театру також оперні новинки, передусім твори сучасних польських композиторів. Для участі у виставах запрошувалися відомі артисти з Італії, Відня, Варшави. Серед них були і прославлені українські співаки С. Крушельницька та О. Мишуга.

Міцні музичні традиції, активне артистично-виконавське життя, наявність солідних музично-просвітницьких організацій створювали в Галичині, й передусім у Львові, благодатний культурний клімат. Проте він лише частково впливав на музичні процеси, що відбувалися в українському середовищі. Хоча поодинокі випадки тісніших зв'язків і співпраці між різнонаціональними культурними осередками існували. Так, наприклад, польський хор "Лютня", куди входило чимало й українських співаків, виступав на шевченківських концертах. У консерваторії діставали професійну освіту деякі українські музиканти, в тому числі композитор Денис Січинський та співачка Соломія Крушельницька (вона вчилася у відомого польського педагога-вокаліста В. Висоцького).

Однак співпраця з польськими чи німецькими організаціями не могла забезпечити нормального розвитку української музичної культури. Для цього треба було розвивати власну національну виконавську інфраструктуру. А зробити це було нелегко. Щоправда, умови розвитку української культури в межах Австро-Угорської держави виглядали на перший погляд кращими, ніж у Росії. Тут не діяли жорстокі закони, спрямовані проти української мови, існували українська преса, видавництва, громадські організації. Негативні наслідки браку державності, колоніальна залежність проявлялися в іншому: в економічній відсталості, матеріальній скруті, відсутності політично активної та заможної суспільної верхівки, здатної підтримувати культурні починання. Українська національна інтелігенція, в тому числі й музично-творча, була представлена майже виключно священиками, що не могло не позначитися на певній периферійності й консервативності харак-

теру їхньої діяльності. Живучи переважно у сільських місцевостях, відірвані від культурних осередків, вони, по суті, були позбавлені мистецьких контактів, необхідних для розвитку таланту і професійної майстерності. Священицький сан викликав також певну однобічність, жанрову та тематичну обмеженість їхньої творчої спадщини. Тож не дивно, що в більшості галицьких композиторів кульмінаційний етап їхньої творчої активності припадає на молоді роки, період навчання в гімназії чи семінарії, коли існувала можливість ширшого спілкування з цивілізованим світом. Яскравим прикладом можуть послужити хоча б композиторські біографії Віктора Матюка та Остапа Нижанківського.

Українські суспільно-організаційні форми культурного нахилу, що почали виникати в Галичині, типологічно близькі тим, які визріли і функціонували в інших слов'янських країнах Австро-Угорщини. Йдеться про такі культурнопросвітницькі й музично-виконавські об'єднання, як "Матиця", Об'єднання чеських співацьких товариств, хор "Празький глагол" в Чехії, "Глазбена" в Словенії тощо. Таким чином, заходи українського суспільства органічно вписувалися у притаманний XIX ст. загальнослов'янський рух національного культурного відродження, що приніс видатні плоди, зокрема, і в галузі музичного мистецтва.

Значну роль у пожвавленні українського музичного життя відіграло засноване 1862 р. культурно-освітнє товариство "Руська бесіда" (на зразок "Чеської бесіди"). У ньому систематично влаштовувалися так звані декламаційно-музичні вечори, на яких аматори виступали зі співами, читанням віршів тощо. Музичні номери, в тому числі й українські хорові пісні, виконувалися також на балах і танцювальних імпрезах "Руської бесіди". Часто влаштовувало музичні виступи студентське об'єднання "Академічний кружок", засноване 1871 р. (пізніша його назва — "Академічне братство"). Починаючи з 1884 р. систематично організовувало концерти також товариство ремісників "Зоря".

Особливо багато нового й цінного внесла в музичний побут Західної України традиція щороку відзначати святковими вечорами дні народження і смерті Т. Шевченка. Перші шевченківські концерти, що відбулися 1865 р. в Перемишлі та 1868 р. у Львові, надалі набули систематичного характеру, стали масовим явищем, яке охопило найдальші закутки Галичини і Буковини, частково й Закарпаття. Для українського музичного мистецтва шевченківські вечори важливі тим, що до їхніх програм щедро включалися твори українських композиторів, зокрема М. Лисенка. А це не тільки давало можливість познайомити публіку з досягненнями вітчизняних митців, а й слугувало могутнім каталізатором музично-творчих процесів, спрямованих на утвердження засад національної композиторської школи. Крім шевченківських, відбувалися також інші ювілейні концерти: на честь М. Шашкевича (1880), О. Кониського (1885), І. Франка (1898) тощо.

Ще з 30-х рр. XIX ст. у Львові існували досить значні центри української співацької культури: хор Духовної семінарії та хор Ставропігійської бурси. Незважаючи на їхній високий виконавський рівень, режим культових закладів та обмеженість репертуару церковними композиціями не давали можливості цим колективам брати активну участь у публічному концертному житті. Все більше відчувалася потреба нових, світських хорів. І спроби їх організації не змусили на себе чекати. У 1863 р. з ініціативи "Руської бесіди" було засноване хорове об'єднання, що мало на меті підготувати кадри співаків для майбутньо-

го українського театру. В 1870 р. Анатоль Вахнянин заснував хорове товариство "Торбан" ("Теорбан"), що згуртувало деяку кількість співаків-аматорів. Вахнянин планував охопити його діяльністю різні сфери музичного життя, зокрема музичну освіту, однак через матеріальні труднощі товариство скоро перестало існувати.

Характерно, що інтенсифікація концертного руху та кристалізація організаційних форм розвивалися паралельно. У 80-х рр. активну концертну діяльність розгорнув молодіжний хор "Академічного братства". Велику роль у пропаганді української музики відіграли організовані цим товариством так звані краєзнавчі подорожі-мандрівки молоді: вони проходили під час вакацій по підгірських і гірських селах та містечках. Перша відбулася 1884 р. Метою мандрівок було поєднання туризму з просвітницькою діяльністю: читання публічних лекцій, концертні виступи співаків-хористів, що знайомили слухачів з популярними зразками вокальної музики.

Не можна не відзначити вагомої ролі, яку відігравали в піднесенні загальної музичної культури сільські церковні хори. Вони густою сіткою покрили всю Галичину, Буковину, Закарпаття, були поширені й у Східній Україні. Організований, вишколений спів у храмі був позначений істотними рисами професіоналізму, привчав до фахової виконавської діяльності. Керовані музично освіченими священиками або ж семінаристами церковні хори нерідко виходили за межі свого прямого завдання — співати під час богослужіння і релігійних свят: вони поповнювали репертуар світськими творами, виступали в публічних концертах. Особливо славився виконавською майстерністю та інтенсивною концертною діяльністю хор села Денисів (тепер — у Тернопільській обл.), заснований 1868 р. Йосифом Вітошинським. Численність і активне розповсюдження церковних хорів перетворювали їх у важливий фактор демократизації музичного життя, залучення до хорового мистецтва широких верств населення.

У музичному житті Галичини виразно проступає надзвичайно важливий для всієї української музичної культури процес стирання граней між аматорством і професіоналізмом. Саме об'єднання любителів переймали на себе у XIX ст. функції фахових колективів — пропагандистів національної музики і нерідко піднімалися до рівня висококваліфікованих виконавців.

Відбувалося це передусім у галузі хорового мистецтва, що було зумовлено особливостями суспільно-духовного життя України. Багатоголосий спів мав давні традиції в народному побуті й церковному обігу, належав до найрозвиненіших форм домашнього музикування, був важливим чинником гуртування людей. Звідси згадані вище перші музично-громадські товариства ("Торбан", мандрівки "Академічного братства" тощо) мали виразний хоровий нахил. Їхня діяльність підготувала ґрунт для виникнення масштабної широко розгалуженої музичної організації, яка відіграла етапну роль у розвитку українського музичного мистецтва. Це було товариство "Боян", засноване 1891 р. у Львові. Відповідно традиціям розвитку музичного руху в Галичині, центральною ланкою товариства став хоровий колектив, а основною формою його діяльності — влаштування концертів. Проте до завдань "Бояна" входила також організація музичної школи, нотного видавництва і бібліотеки, конкурсів на кращі композиції тощо.

Отже, своєю структурою "Боян" наближався до об'єднань типу Імператорського російського музичного товариства, німецьких "Musikverein" або ж тогочасних західноєвропейських філармо-

Посвідчення члена товариства "Львівський Боян".

ній, що охоплювали своєю діяльністю різні галузі музичного життя.

З перших днів заснування "Бояна" його діяльність почала розгортатися дуже інтенсивно: влаштовувалися концерти, гастрольні поїздки. Уже наприкінці 1891 р. хор "Бояна" удостоївся честі репрезентувати українське мистецтво в Празі. Впродовж кількох років сітка "Боянів", заснованих на зразок львівського товариства, вкрила всю Східну Галичину. До них масово вступала молодь, численні аматори музики й співу. У справу організації та керівництва об'єднаннями активно включалися відомі діячі української культури: Володимир Шухевич (перший голова львівського "Бояна"), Анатоль Вахнянин, Остап і Володимир Нижанківські, Максим Копко, Ромуальд Зарицький та ін. Біля нього гуртувалася і зростала композиторська молодь: О. Нижанківський, Г. Топольницький, Д. Січинський, Ф. Колесса, С. Людкевич та ін.

"Бояни" стали важливими осередками поширення національної музичної культури. Хоча у репертуарі хорів займали належне місце твори світової музичної літератури, їхня діяльність була присвячена передусім пропаганді народних пісень і досягнень української професіональної музики. Особливо слід підкреслити велику заслугу "Бояна" щодо популяризації в Галичині творчості М. Лисенка та П. Ніщинського. Успішно розгорталася праця товариства у нотовидавничій справі, в галузі музичної освіти.

Виникнення товариства "Боян" було обумовлене історичною потребою централізації національного музичного життя, посилення в ньому елементів професіоналізму. Тенденції, закладені в діяльності об'єднання, були спрямовані на перспективу. І справді, саме на базі "Боянів" засновано 1903 р. Союз співацьких і музичних товариств, що став ініціатором відкриття Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його численних філіалів — важливих осередків української професіональної культури.

Відігравали роль пропагандистів національного мистецтва також аматорські колективи, організовані в Східній Україні. До них можна віднести Товариство аматорів музики, засноване 1864 р. П. Сокальським в Одесі, українські хори в Харкові, що працювали у 80-х рр. під керуванням П. Городовського, А. Літинського.

Справжнім вогнищем високої хорової культури стали колективи, організовані у Києві в 70—90-х рр. Миколою Лисенком. До їхнього складу (надто плинного) входили молоді аматори співу — студенти, семінаристи, учні середніх навчальних закладів, здебільшого без спеціальної музичної освіти, проте добре ознайомлені з хоровим мистецтвом. Виконавський рівень був високий, вирізнявся узгодженістю співу, емоційністю. Концертні програми хору охоплювали твори різних жанрів та стильових напрямків: обробки народних пісень, хорові номери з опер, п'єси західноєвропейських та російських композиторів. І все ж магістральну репертуарну лінію визначала українська музика, головним чином обробки народних пісень та оригінальні композиції Миколи Лисенка. На базі цих хорових об'єднань Лисенко організував різноманітну і широку концертну діяльність. У 1870 — 1875 рр. він, наприклад, провів у Києві та Петербурзі тематичні концерти, присвячені слов'янській музиці. Великий суспільно-громадський резонанс мали знамениті артистичні подорожі хору Лисенка по Україні в 1892, 1897 та 1903 рр. У численних містах і містечках різних областей відбулись концерти, що дали змогу ознайомити широку публіку з досягненнями національного хорового мистецтва як у виконавчому, так і творчому аспектах.

Небуденним, напрочуд оригінальним мистецьким явищем був хор с. Охматів на Київщині, організований 1890 р. Порфирієм Демуцьким із селян без будь-якої музичної освіти і виконавського досвіду. У доборі репертуару й характері виконання колектив широко спирався на закономірності народного багатоголосого співу, специфічні засади звукодобування (спів "відкритим" голосом), поліфонії, гармонізації і таким чином безпосередньо вводив у систему академічного співу фольклорні елементи.

Хоровий рух, що розгорнувся на українських землях у XIX ст., демонструє важливу і вельми характерну особливість розвитку національного музичного мистецтва. Концертні заходи, організаційні форми були розраховані на активну співучасть широких мас населення, різних суспільних прошарків — інтелігенції, міщан, селянства. Хорове мистецтво, де щедро зростали паростки професіоналізму, кристалізувалися основи національного музичного стилю, не було елітарним: воно виросло з глибинних пісенних багатств народу і було звернене до народу — в цьому полягала головна запорука його живучості, майбутнього інтенсивного розвитку.

Феномен українського музично-драматичного театру. Шляхи професіоналізації різних галузей української музики, утвердження національно своєрідних жанрових різновидів випливали, як правило, з особливостей культурно-суспільної ситуації та усталених мистецькою практикою виконавських формувань.

Основною базою розвитку сценічної музики в другій половині XIX ст. стали українські театральні об'єднання, як аматорські, так і професіональні. Продовжуючи традиції, вироблені театром І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, всі вони визначались музично-драматичним характером.

Таким був, наприклад, відомий аматорський театр (1861—1866), організований Л. Глібовим за активною участю О. Марковича в Чернігові. Його найбільшим досягненням стала вистава 1862 р. "Наталка Полтавка" в новій музичній редакції та оркестровці, здійснених Й. Ландвером.

Таке ж музичне спрямування мало об'єднання київських аматорів театрального мистецтва. Воно виникло 1871 р.

як домашній театр великих шанувальниць драми і музики сестер Марії та Софії Ліндфорс. За ініціативою М. Лисенка й М. Старицького на його основі було створено 1872 р. перший музично-драматичний гурток міста Києва. До його складу входили такі відомі пізніше діячі української культури, як П. Чубинський, М. Драгоманов, Л. Марковський, Д. Багалій, О. Русов та ін. Київські аматори не лише плекали сценічну музику, а й стимулювали виникнення нових музично-драматичних творів: саме діяльність гуртка стала основою для виникнення оперет "Чорноморці" та "Різдвяна ніч" М. Лисенка.

Найвищим щаблем розвитку українського театрального мистецтва в другій половині XIX ст. стала діяльність професіональних драматичних труп, очолюваних корифеями української сцени — М. Кропивницьким, М. Старицьким, М. Садовським, П. Саксаганським. Це одна з найяскравіших і найвагоміших сторінок історії національної культури, переконливе свідчення її самобутності, високого художнього потенціалу.

Прикметною рисою, яка вирізняла український театр і робила неповторно своєрідними вистави національних труп, було їхнє музичне спрямування. По суті, український театр другої половини XIX ст. виконував дві функції: національної драматичної та національної музичної оперної сцени, адже еволюція, що в загальноєвропейському театральному мистецтві привела до розподілу на оперу і драму, була неможливою на українському ґрунті. Заважали відсутність відповідної матеріальної бази й особливо утиски з боку правлячих органів, які штучно гальмували культурні процеси.

Царська цензура, спрямована на максимальне нівелювання духовного росту українського народу, не допускала на українську сцену п'єси важливого історичного, соціально-громадського звучання, не дозволяла виставляти українською мовою твори світової літератури, обмежуючи репертуар вузькою сферою побутово-етнографічних драм і комедій. Тим-то творчі зусилля керівників театральних труп мусили самі собою скеровуватися в єдиному дозволеному напрямку — розкриття мистецького багатства народного побуту та піднесення музично-видовищного рівня вистав. Однак у визначенні синтетичного характеру українського театру безперечно не меншу, а можливо, й більшу роль відіграли національні традиції, де у всіх проявах духовного життя народу чільне місце посідали пісні: саме колосальні фольклорні багатства зумовили "співоче" амплуа українського актора і виникнення специфічного пісенно-діалогічного типу драматургії, що ознаменувала нову естетичну течію в театрально-літературному процесі. До того ж слід враховувати і певні практично-меркантильні міркування. Музика й співи завжди були могутнім засобом для приваблювання глядачів і особливо виручали трупи під час гастрольних подорожей за межами України.

Музичний характер українського класичного театру визначається двома взаємозумовленими факторами: синтетичним виконавським складом труп і музично-драматичною специфікою репертуару. Націлені на виконання українських пісенних п'єс театральні об'єднання не могли не орієнтуватися на артистів, які співають, а наявність хороших вокалістів у свою чергу стимулювала поповнення репертуару сценічними творами, щедро насиченими музикою.

Усі провідні трупи, що виступали в другій половині XIX ст., комплектувалися як музично-вокальні колективи. Проблема музичних кадрів була першою і основною при їх організації. Саме з підбору й вишколення співаків починав М. Старицький (з допомогою

М. Лисенка) свою працю над формуванням першого українського професійного театрального об'єднання. Серед колективів, очолюваних корифеями національного театру, не було жодного, який не мав би власного хору з 30—40 осіб (у трупі М. Старицького в 1885—1886 рр. — навіть 65). Варто нагадати, що остання цифра приблизно відповідає кількості хористів у сучасних пересічних оперних театрах і в кілька разів перевищує їхню чисельність у більшості оперних труп XIX ст. Наприклад, у Київській опері за антрепризи Ф. Бергера (1867—1874) хористів було лише 12.

Скромнішими за кількісним складом (переважно 13—16 осіб, інколи 26 і лише як виняток для певних вистав у театрі М. Старицького — 61), а також кваліфікацією виконавців були оркестри українських труп. Їхній склад не був постійним, часто поповнювався у тих містах, де гастролював театр. Але вже сам факт існування оркестру як необхідної частини виконавського апарату свідчив про посилену увагу до музичного оформлення спектаклів.

Хор і оркестр утворювали великий музичний апарат, що потребував фахового художнього керівництва. А це вимагало залучення до виконавського складу труп кваліфікованих хормейстерів і диригентів. Серед них значаться такі висококваліфіковані митці, як І. Дворниченко, О. Домерщиков (Олексієнко), М. Черняхівський. Найпримітнішою постаттю був Матвій Тимофійович Васильєв-Святошенко, що особливо довго і плідно співпрацював з українськими трупами. Він брав активну участь у підготовці постановки на українській сцені "Запорожця за Дунаєм" (1884), керував музичною частиною театру Кропивницького під час відповідальних гастролей у Петербурзі 1886—1887 рр., диригував першою виставою "Катерини" М. Аркаса в Москві 1899 р. Активну диригентську діяльність він успішно поєднував з композиторською, написав музику до багатьох п'єс українського класичного репертуару ("Наталка Полтавка", "Маруся Богуславка", "Циганка Аза", "Ой не ходи, Грицю", "Дай серцю волю...", "Безталанна" та ін.).

Характерно, що основні артистичні сили українського театру, як правило, були багатоплановими акторами, однаково вільно володіли як драматичним словом, так і мистецтвом сценічного співу, активно працювали на музичній ниві. Показова щодо цього постать Марка Кропивницького. Він найвиразніше репрезентує тип митця, в якому музичний та сценічний талант злилися в єдине ціле. Один з найвидатніших діячів українського класичного театру, великий актор і досвідчений режисер, Кропивницький увійшов в історію українського мистецтва водночас як непересічно обдарований музикант-виконавець: він чудово співав (баритоном), грав на скрипці, бандурі, гітарі, фісгармонії, володів професією хормейстера, а ще був талановитим композитором, автором ряду музично-драматичних п'єс. Набули великої популярності його солоспіви "Соловейко", "Удовиця", "Де ти бродиш, моя доле" (цей твір співав навіть сам Ф. Шаляпін), дует на слова Т. Шевченка "За сонцем хмаронька пливе", хор "Ревуть, стогнуть гори-хвилі".

Винятковою музикальністю і непересічними співацькими талантами була наділена сім'я Тобілевичів, що дала українському театрові таких велетнів сцени, як Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, а також чудову артистку й співачку Марію Садовську-Барілотті; завдяки чистому, дзвінкому сопрано її заслужено називали українським соловейком.

Вражало своєю непересічністю, високим рівнем виконавської культури вокальне обдарування Панаса Саксаганськ-

кого. Як згадують його сучасники, артист "мав прекрасний співочий голос — баритон широкого діапазону з простотаки італійським бельканто" [12]. Найближчою вокальному амплуа Тобілевичів була українська народна пісенність. Микола Садовський мав, наприклад, особливий хист драматизованої інтерпретації народних мелодій, добре знав і залюбки співав такі складні за музичною структурою зразки українського народного епосу, як думи.

Талант прославленої зірки українського класичного театру Марії Заньковецької охоплював не лише сферу драматичних образів. Обдарована співачка, вона мала чудове мецо-сопрано і фахову консерваторську освіту. Драматичний та мистецький хист становили в артистичному мистецтві Заньковецької нерозривну цілість. "Кожна роль Заньковецької являла собою не тільки драматичний, але й музичний образ, що злився в єдиний поетичний образ, сповнений високої правди і прекрасної простоти" — слушно відзначав відомий театральний критик С. М. Дурилін [13]. Мистецтво Заньковецької, яке внесло епохальний вклад у розвиток українського театру, стало водночас істотним надбанням української музичної культури.

В українському театрі не існувало розподілу на драматичних акторів і акторів-співаків. Головною вимогою для вступників до театрального колективу був добре поставлений голос і музикальність. Адже лише артист з такими даними міг на відповідному художньому рівні виконувати ролі в народних оперетах та водевілях, що посідали основне місце в театральному репертуарі. Внаслідок цього більшість акторів, які виступали у провідних трупах, вільно володіли мистецтвом співу. Так, наприклад, чудовою співачкою з професійною музичною освітою була Є. Зарницька. Вона славилась блискучим виконанням таких класичних співочих ролей, як Наталка у "Наталці Полтавці", Оксана в "Запорожці за Дунаєм", співала партію Катерини в однойменній опері М. Аркаса та партію Гальки в опері "Галька" С. Монюшка. 1894 р. разом з трупою Г. Деркача Зарницька гастролювала в Парижі. Її виступ у "Наталці Полтавці" і передусім кришталево чисте звучання голосу було високо оцінене французькою критикою [14]. До популярних і талановитих виконавиць сопранових партій в українському театрі належала Олена Ратмирова, мецо-сопранових — Любов Ліницька, Дарія Шевченко-Гамалій та ін. Багато кваліфікованих співаків нараховував чоловічий склад труп. Адже для виконання провідних ролей, насамперед ліричних героїв, у більшості українських п'єс необхідно було володіти неабиякою вокальною майстерністю. До видатних артистів-співаків української сцени належать випускник Петербурзької консерваторії Д. Мова (справжнє прізвище — Петров), М. Глоба-Нефедов, В. Грицай (справжнє прізвище — Колтановський) та ін.

Можливо, своїми голосовими і вокально-виконавськими даними артисти українських труп в чомусь поступалися (головним чином, через брак відповідної освіти) тогочасним прем'єрам оперних театрів, однак це великою мірою компенсувалося природною музикальністю та емоційною артистичною грою. А втім, траплялися серед них і співаки, наділені справжніми оперними талантами: вони нерідко продовжували свою арти-

[12] *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. — Київ, 1953. — С. 177.

[13] *Дурилін С. М.* Марія Заньковецька // Вінок спогадів про Заньковецьку. — Київ, 1950. — С. 230—231.

[14] *Суслов О.* Подорож трупи Деркача до Парижа в 1894 р. // За сто літ. — Київ, 1927. — Кн. 1. — С. 223.

стичну діяльність на оперній сцені. Так, наприклад, чудовий ліричний тенор К. Стоян, провідний артист українського театру в 1882—1886 рр., зробив блискучу мистецьку кар'єру, з успіхом виступав в оперних театрах Києва, Москви, Петербурга.

Діяльність українських труп, необхідність постійного поповнення репертуару, його музичний характер служили істотним стимулом розвитку музично-драматичної творчості. Вона розгорталась головним чином у жанровому і стильовому річищі, накресленому "Наталкою Полтавкою". До речі, п'єса І. Котляревського завжди служила візитною карткою українських театральних колективів і саме її постановка 1881 р. ознаменувала початок нового періоду історії професійного національного театру.

У 70—90-х рр. виникають численні пісенно-діалогічні п'єси українських авторів різних жанрів — водевілі, оперети, мелодрами. Вони різняться співвідношенням ліричного і комедійного елементів, кількістю введених музичних номерів, проте типологічно щільно зв'язані між собою.

Самобутність драматургії та стилю українських музично-драматичних творів визначається яскраво вираженим народно-побутовим змістом, етнографічним колоритом образів і зумовленою цим граничною фольклоризацією музичного матеріалу.

Побудова музичного оформлення п'єс на основі народно-пісенних мелодій вносить істотні корективи в поняття музично-театрального творчого процесу: він виходить за межі композиторського доробку в даній галузі. Творцями музичної драматургії народних водевілів, оперет, мелодрам виступають у першу чергу автори-письменники, котрі вводять в літературний текст ті чи інші пісенні цитати. А в деяких випадках це й режисери-постановники, диригенти, артисти-виконавці (збереглися численні згадки про доповнення окремих ролей в процесі здійснення спектаклю додатковими пісенними номерами М. Кропивницьким, М. Садовським, М. Заньковецькою та іншими). Адже істотною особливістю сценічного життя українських музично-драматичних творів була певна довільність у виборі пісенних зразків — не завжди був під рукою нотний матеріал, побутували різні мелодичні варіанти наспівів тощо. Проте важливо відзначити, що заміни чи модифікації вокальних номерів ніколи не виходили за межі визначеного автором п'єси образного й емоційного змісту, жанрового типу, що могло б порушити основи музичної драматургії. Звичайно до найвищого художнього рівня музичне оформлення спектаклів піднімалося за умови його фіксованої стабільності, коли виразність народних мелодій поєднувалася з талановитою, професійною композиторською обробкою, як це було в класичних п'єсах, опрацьованих для українського театру М. Лисенком ("Чорноморці", "Наталка Полтавка"), К. Стеценком ("Сватання на Гончарівці"), М. Васильєвим ("Сорочинський ярмарок").

Специфічний напрямок розвитку української музично-драматичної літератури, її фольклорний, народно-побутовий характер стали причиною значної модифікації на українському грунті розповсюджених в європейському мистецтві XIX ст. музично-театральних жанрів.

Найтісніше пов'язаний з театральною практикою і особливо популярний жанр водевілю остаточно утвердив своє національне обличчя й репертуарне значення з появою творів Д. Дмитренка ("Кум-мірошник, або Сатана в бочці"), А. Вельсовського ("Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай") та А. Ващенка-Захарченка (надруковані 1857 р. у збірнику "Театр"). Їхні драма-

тургічні особливості вільно вкладаються в структурні рамки класичного водевілю. Водночас введення типових для українського селянського побуту сюжетних ситуацій та персонажів внесло кардинальні зміни в образну систему, в тому числі й музичну. Місце властивих водевілю куплетів повністю зайняли народна пісня або ж її стилізовані форми, переважно жартівливо-танцювального типу. Такого характеру мелодії добре відповідали веселому, комедійному забарвленню творів, а їх нескладний та чіткий інтонаційно-ритмічний рисунок полегшував сприймання тексту слухачами. У найбільш популярних і розповсюджених у театральній практиці водевілях "Покійник Опанас" А. Янковського, "Українці, або Сватання на вечорницях" П. Лютостанського, численних творах Г. Бораковського, К. Милославського-Винникова, М. Янчука та ін. метроритмічні структури народних жартівливо-танцювальних пісень служать основою для більшості куплетних текстів — монологів та діалогів дійових осіб, а традиційне для цього жанру кінцеве звертання до публіки супроводжується або ж заміняється загальним танцем.

Образно прицільним введенням у драматичну канву народних пісень в їхньому оригінальному первісному вигляді вирізняються водевілі М. Старицького "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" та М. Кропивницького "За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання".

Завдяки фольклоризації, зокрема щедрому використанню народних мелодій, водевіль зумів зберегти на українському ґрунті свій художній потенціал, накреслив нові шляхи розвитку жанру. Це особливо знаменно, якщо взяти до уваги, що в середині XIX ст. цей вид творчості переживав у Росії та Західній Європі помітну кризу. Він усе більше обростав штампами, перетворювався на пусту розважальну салонну літературу, засновану на неправдоподібних ситуаціях та примітивному шаржуванні.

Щоправда, і в українському мистецтві жанр водевілю зазнав з часом помітних утрат. Завдяки великій популярності й касовості водевільних творів до них масово почали звертатися другорядні та третьорядні автори. Вони наводнювали театральний репертуар ремісницькими, епігонськими п'єсами, зміст яких зводився до демонстрування сцен з "горілкою та гопаком", тим самим створюючи благодатний ґрунт для процвітання "малоросійщини".

Драматичним жанром, що розкрив особливо широкий простір в Україні для розвитку театральної музики в другій половині XIX ст., стала народна побутова оперета. У світлі сучасної мистецтвознавчої термінології назва "оперета" (тотожна поняттю "мала опера") найбільш підходить для пояснення жанрового характеру музично-драматичних п'єс, які зайняли чільне місце в тогочасній українській театральній творчості. Незважаючи на різноманітність визначень авторами їхньої видової природи, вони об'єднані цілим рядом спільних типологічних рис.

Зразки цього типу музично-діалогічних театральних творів вирізняються підкреслено дійовою роллю музики, наявністю численних вокальних номерів, які виконують функції драматичних монологів та діалогів. Вони засновані здебільшого на оригінальних авторських текстах, які, проте, широко спираються на фольклор і вводяться у драматичну тканину відповідно до принципу характеристики персонажів та їхніх почуттів через народнопісенні жанри.

У процесі розвитку народної побутової оперети накреслились два її основні типи: комедійний та лірико-драматичний. Перший з них виразно репрезентує

популярна "шутка-оперетка" М. Кропивницького "Пошились у дурні" (1875, перша постановка 1883). Вона показова щодо використання музики в подібного типу творах. Вокальна тканина заснована тут на відповідно підібраних автором наспівах жартівливих пісень, поєднаних з говірково-речитативними інтонаціями, а в характеристиці ліричних героїв домінують побутово-романсові мотиви.

Розгорнута музична драматургія властива іншій широковідомій опереті — "Сорочинський ярмарок" М. Старицького, написаній за однойменним твором М. Гоголя: тут у дію введені сольні пісні-монологи, різноманітні вокальні ансамблі (включаючи секстет), щедро використано хор, є й розгорнені інструментальні епізоди. Таким чином, драматична музична тканина наближалась до оперної і, безперечно, музичне опрацювання п'єси вимагало композиторського втручання (композитор М. Гротенко).

З комічною оперою змикається також здійснена М. Кропивницьким інсценізація повісті "Вій" М. Гоголя. "Оперність" твору проявляється в складній музичній драматургії окремих сцен (до них належить передусім картина базару), насичених багатоплановими хоровими й оркестровими епізодами, ансамблевими й сольними номерами, що виходять за межі пісенності (арія Хоми "Вже вся природа погрузилась" та ін.), а також у введенні речитативних форм. Разом з тим "Вій" зберіг багато рис пісенно-діалогічного жанру, зокрема, властиву для української драматургії опору на фольклорні побутово-романсові мотиви.

Велике місце в музично-театральній творчості другої половини XIX ст. займає народно-побутова оперета ліpико-драматичного типу, що веде свій родовід безпосередньо від "Наталки Полтавки". До речі, процес професіоналізації українського музичного мистецтва торкнувся і цього класичного зразка національної драматургії. Закладені в авторській концепції Котляревського музичні образи набули в різних композиторських опрацюваннях (А. Єдлічки, Й. Ландвера, М. Васильєва і особливо у вершинній із них — М. Лисенка) усталених форм, збагатилися оркестровими барвами, чітким голосоведенням.

Народно-побутові оперети ліричного нахилу, що виникли у 60—70-х рр. ("Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, "За Немань іду" та "Не ходи, Грицю, на вечорниці" В. Александрова, "Чорноморець Семен Каракотько" В. Вікторова-Пархомовича та інші), утвердили драматургічне значення вокальних номерів як рушійного компонента сценічної дії, важливого засобу характеристики персонажів. У музиці цих творів домінує лірична романсовість — мелос, характерний для тогочасного інтелігентського та міського середовища. Показово, що навіть титульні назви деяких із них (наприклад, оперет В. Александрова) запозичені від введених у текст однойменних популярних пісень-романсів літературного походження.

Найвидатнішим твором цього жанрового різновиду є "Чорноморці" Старицького—Лисенка (1872) (переробка "малоросійської" опери Я. Кухаренка "Чорноморський побит"). Тут виразно проявилась плідність композиторського підходу до опрацювання музично-драматичної канви. Посилилась жанрова та індивідуальна характеристичність вставних народно-пісенних номерів, введених у партії головних персонажів і покликаних відтворити їхній психологічний портрет (лірична романсовість у змалюванні постатей Марусі та її коханого Кабиці), а також драматизація вислову (експресивні аріозо Кулини, створені Лисенком у стилі народних плачів-голосінь). Наближає музичну драматургію

"Чорноморців" до оперного жанру розгорнута оркестрова увертюра.

У "Чорноморцях" Старицького—Лисенка, немов у фокусі, відобразились провідні тенденції розвитку тогочасної української музики: міцна опора на фольклорні традиції, гнучке і щедре використання образно-виражальних засобів народної пісні й водночас прагнення до її професіоналізації — пристосування до вимог фахової театральної сцени.

Специфічний тип музичної драматургії репрезентують українські п'єси мелодраматичного нахилу, характерні, до речі, для романтичного мистецтва і особливо розповсюджені у 80—90-х рр. Це передусім твори М. Старицького "Ніч під Івана Купала", "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Циганка Аза". На афішах вони часто називалися драмами зі співами і танцями.

Сценічна інтрига цих п'єс грунтується на типовому для романтизму зіткненні великих, фатальних пристрастей і завершується, як правило, трагічним фіналом. Загостреність конфлікту, динамічна дія, різкі повороти фабули робили пісенно-вокальні структури мало придатними для розкриття драматичних колізій: цю функцію виконували стислі напружені розмовні діалоги. І все ж музика у цих творах продовжувала відігравати важливу образно-конструктивну роль. Щоправда, в порівнянні з побутовою оперетою її драматургічні функції дещо змінені. З'являються великі хорові епізоди, певною мірою самостійного концертного плану, проте завжди щільно пов'язані зі сценічною дією. Музика набуває дещо декоративного й водночас самодостатнього характеру. Наприклад, у п'єсі "Ніч під Івана Купала" епізод купальських ігор молоді розростається в цілу музичну картину з власною драматургією розвитку, засновану на оригінальних народних піснях у виконанні жіночого та мішаного хорів.

У мелодрамах, зміст яких виходив за межі етнографічних замальовок побуту українського села, широко вводилися музичні напластування інофольклорного характеру (скажімо, циганського в "Циганці Азі"). Це вимагало створення музики, спеціально призначеної для даного спектаклю, що значно активізувало композиторську творчість у театральних жанрах.

Неповторно своєрідним жанровим відгалуженням в українській музичній драматургії XIX ст. були так звані пісні в лицях. Ескізні сюжетні схеми цих творів, як правило, запозичені з відомих класичних п'єс ("Наталки Полтавки", "Сорочинського ярмарку" тощо), а текст складений з нанизаних одна на одну популярних народних пісень. У побудові їхньої образної системи домінує засада дивертисментності, контрастного зіставлення музичних номерів, різних за формою (хор, сольний спів, танок) та емоційним змістом.

П'єси типу "пісень в лицях" (С. Афанасьєва, Г. Деркача, В. Потапенка та ін.) були переважно спектаклями перехідного значення і не відзначалися високим художнім рівнем. Виняток своєю художньою довершеністю та істотним місцем в музично-драматичній літературі становлять "Пісні в лицях" ("Зальоти соцького Мусія") М. Кропивницького (1889), де завдяки композиторському талантові автора та його глибокому осягненні духу народної пісенності вдалося створити емоційно насичену, колоритну п'єсу.

Як вид музично-драматичної творчості, "пісні в лицях" заслуговують уваги тим, що вони виразно демонструють еволюцію пісенно-діалогічних жанрів і насамперед побутової оперети в бік гіпертрофованого розростання музичного компонента. Безперечно, їх появі сприяло колосальне багатство української пісенності. Неабияку роль зіграло

Олександр Мишуга в ролі Фауста (опера "Фауст" Ш. Гуно).

також бажання театральних діячів максимально використати цей фактор для зацікавлення аудиторії.

Музика була органічним і невід'ємним компонентом спектаклів українського театру. У тій чи іншій мірі вона наповнювала всі вистави, незважаючи на їхню жанрову приналежність. Так, наприклад, значний вклад у розвиток національного музичного мистецтва (передусім хорового) внесли історичні драми типу "Марусі Богуславки" та "Богдана Хмельницького" М. Старицького, "Невольника" М. Кропивницького. А введення у другий акт драми Т. Шевченка "Назар Стодоля" (1875) вставної музичної картини зумовило виникнення такого шедевру української сценічної музики, як "Вечорниці" П. Ніщинського.

У XIX ст. театральна музика розвивалась у Галичині й на Буковині такими ж шляхами, як і на Наддніпрянщині. Водночас в її стильових формах були певні особливості, викликані відмінними умовами культурно-суспільного й театрального життя.

Міцною базою і вагомим стимулом для музичної театральної творчості стала діяльність відкритого 1864 р. Руського народного театру — важливого осередку українського професійного сценічного мистецтва. Вже з першого спектаклю — драматичної переробки "Марусі" Г. Квітки-Основ'яненка — чітко визначилися музично-драматичний профіль трупи та її орієнтація на літературно-мистецькі досягнення Наддніпрянщини. На сцені театру центральне місце посіли "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, народні оперети та водевілі інших популярних українських авторів. У 70—80-х рр. список їх поповнився пісенно-діалогічними творами М. Кропивницького та М. Старицького. Видатними культурними подіями стали постановки опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського (1881) та в 90-х рр. "Різдвяної ночі" і "Утопленої" М. Лисенка. Отже, галицький театр представляв український репертуар досить широко, причому з помітною перевагою музичних спектаклів.

Музичний нахил театру визначив вагоме місце в його програмах популярних на той час французьких та німецьких оперет Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе, пізніше (у 80-х рр.) Й. Штрауса, Р. Планкета, К. Міллекера. Ці твори заполонили театральні сцени Європи і були особливою приманкою для публіки. Траплялися окремі спроби постановки італійських опер ("Дочка полку" Г. Доніцетті).

Щоправда, виконавський рівень музичних спектаклів залишав бажати кращого. Трупа була мандрівною, постійно

боролася з матеріальною скрутою. В таких умовах важко було думати про укомплектований оркестр — нерідко його заміняла військова капела або поодинокі музиканти-інструменталісти. Бракувало добре вишколеного хору.

Відповідно до характеру репертуару в театрі працювали переважно синтетичні актори. Цілий ряд із них (передусім відомий бас Т. Борковський, а також Т. Бачинська, М. Романович, К. Лясковський, А. Людкевич, А. Моленцький та його дружина О. Моленцька, О. Концевич, Т. Гембицький та ін.) володіли непоганими голосами і могли успішно виконувати співочі ролі. Проте в цілому Руський народний театр не мав таких видатних вокалістів, як театр корифеїв у Східній Україні. Мабуть, єдиним винятком була володарка чудового сопрано Філомена Кравчуківна-Лопатинська, котра широко прославилась як оперетКова, а пізніше і як оперна співачка.

Тим часом не можна сказати, щоб Галичина була бідна на вокальні таланти, з неї вийшли співаки світової слави, які підняли українське вокальне мистецтво на незрівнянну висоту: Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Юліан Закревський, Модест Менцінський, Євген Носалевич, Іван Гушалевич та ін. Проте в основному кар'єра цих прославлених зірок світової опери розгорталася поза межами України: скромні підмостки національного театру були надто вузькими для їхніх могутніх талантів.

Діяльність Руського народного театру відіграла істотну роль у розвитку музичної творчості. З самого початку свого існування трупа активно залучала до співпраці композиторські сили Галичини, а музично-драматичний профіль репертуару розкривав широкий простір для їх застосування. На відміну від східноукраїнського театру музичне оформлення спектаклів було не анонімним або запозиченим, а здійснювалось місцевими фаховими силами. Найактивнішими музичними співробітниками театру в перші роки його існування були перемишлянці — Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, пізніше до них приєдналися Віктор Матюк, Сидір Воробкевич та ін.

Соломія Крушельницька.

Театральна творчість галицьких композиторів розгорталася в різних сферах і жанрах. У списку творів Михайла Вербицького, Порфирія Бажанського, Сидора Воробкевича значиться, наприклад, музика до численних перекладних п'єс салонно-водевільного, або ж опереткового типу. Вона мала скоріше прикладний характер, не сприяла виявленню творчої індивідуальності, але все ж віді-

грала певну роль у процесі професіоналізації музично-театрального мистецтва.

У формування національного музичного стилю найбільший вклад внесла музика, створена до постановок оригінальних п'єс західноукраїнських драматургів — І. Гушалевича, І. Мидловського та ін. За жанровим визначенням вони в більшості належали до народних побутових мелодрам, а їхні сюжети і конфліктні зав'язки, як правило, торкалися життя тогочасного прикарпатського села. Зрозуміло, що це вимагало наближення музичного оформлення до народно-пісенних джерел.

Фольклоризація театральної музики на терені Галичини мала дещо відмінний, більш опосередкований характер, ніж у східноукраїнському мистецтві. Тут менше представлена оригінальна пісенна стихія, хоча безпосереднє цитування народних мелодій подекуди зустрічається: йдеться переважно про введення у партії ліричних героїв наспівів побутово-романсового типу: "Поїхав милий, зосталися туги", "А тись поїхав, менесь понехав" тощо. Здебільшого народно-національний мелос входив у музичну тканину в перетвореному, індивідуалізованому вигляді — через вживання композиторами характерних інтонацій, мотивів, ладових зворотів, ритмічної структури.

Показовою для жанрового і стильового спрямування західноукраїнської музичної театральної творчості є побутова мелодрама "Підгіряни" І. Гушалевича—М. Вербицького (1865). Зміст п'єси заснований на любовному конфлікті, який зачіпає і соціальні проблеми. Пройнята духом народної пісенності музика складається з 14 номерів — сольних пісень, ансамблів, хорів. Партія головної героїні Ольги витримана в лірико-романсовому плані: інтонації українських побутових романсів органічно поєднуються тут з характерними рисами романтичної вокальної лірики (зокрема Ф. Шуберта). Близька до народних лірико-епічних пісень мелодія центрального монологу Трохима — представника патріархального селянства "Поле моє, поле, костьми ізоране". Особливо безпосередньо завдяки широкому використанню коломийкових мотивів національний колорит проступає в музичних характеристиках Знахарки та інших жанрових персонажів. Є в "Підгірянах" і розгорнуті масові хорові сцени, що творять барвисте тло або ж виконують функції виразних завершень драматичної дії.

Зародившись майже одночасно із "Запорожцем за Дунаєм" Гулака-Артемовського і випередивши перші опери Лисенка, "Підгіряни" Вербицького своєю розгорнутою музичною драматургією, утвердженням фольклорно-аріозного стилю вокального письма, високим фаховим композиторським рівнем стали етапними у розвитку української музично-театральної творчості, важливим щаблем у становленні національної оперної школи. Жанровий різновид, репрезентований "Підгірянами", поповнює ряд інших зразків театральної драматургії: "Сільські пленіпотенти" І. Гушалевича—М. Вербицького (1869), п'єси з музикою І. Лаврівського "Пан Довгонос" (текст К. Меруновича) та "Обман очей" (текст І. Гушалевича, обидві — 1865).

Жанр побутової мелодрами став основною сферою театральної діяльності Віктора Матюка (1852—1912), що розгорталась у тісній співпраці з драматургом Ісидором Мидловським ("От напасти не пропасти, або Капрал Тимко", "Наші поселенці", "Що нас губить", "Інвалід", "Нещасна любов"). Інтонаційний лад творів Матюка грунтується на фольклорних або ж широко розповсюджених побутових мотивах. Водночас в їхній музичній драматургії помітна орієнтація на мелодично-структурні фор-

ми, характерні для класичних італійських оперних арій (пісня "Родимий краю, село родиме" з "Капрала Тимка"), творчості німецького композитора К. Вебера ("Хор стрільців" з "Нещасної любові"). У символічному "Пролозі" до п'єси "Інвалід" В. Матюк уперше серед галицьких композиторів вийшов за межі пісенно-розмовного жанру і наблизився до створення справжньої оперної тканини. Прагнення до суто музичного трактування дії, введення в театральну практику оперних елементів помітне й у музиці Матюка до мелодрами І. Мидловського "Інвалід".

Фольклорному нахилові української класичної драматургії вповні відповідає кількісно велика театральна творчість Сидора Воробкевича. Будучи водночас відомим письменником (псевдонім — Данило Млака) і композитором, він писав музику передусім до власних драматичних творів, а також до п'єс інших авторів. У музичному оформленні його побутових мелодрам — "Гнат Приблуда", "Бідна Марта", "Микола Добущук" та ін., — сюжетно пов'язаних з Буковиною, панівне місце посідає коломийка: композитор широко використовує її типові інтонаційно-ладові звороти, ритмічні структури. Належну данину віддав Воробкевич і такому властивому українській театральній музиці жанру, як побутово-романсова лірика.

Композиторська творчість відіграла істотну роль у розв'язанні проблеми, дуже важливої для західноукраїнської сцени: адаптації польських і німецьких п'єс народно-побутового характеру. В театральному середовищі широкого розповсюдження набула практика при введенні таких творів до репертуару не лише перекладати їх українською мовою, а й здійснювати ґрунтовну переробку, наближаючи сюжетні перипетії та характеристики персонажів до умов галицького села. І саме забарвлення музики до цих п'єс українським колоритом, побудова вокальних номерів на основі місцевих народнопісенних мотивів значно сприяли створенню відповідної звукової атмосфери, що допомагала публіці емоційніше сприймати сценічні перипетії, робила їх більш зрозумілими і близькими.

За приклад можуть послужити такі популярні, вже згадувані п'єси, як водевіль "Козак і охотник" (переробка з німецької) та мелодрама "Верховинці" (переробка з польської) з музикою М. Вербицького або ж романтична народно-побутова драма "Сокільська дебра", в основу якої покладено твір польського драматурга Я. Галясевича "Чортівська лава", а переробку здійснили Т. Гембицький та автор музики С. Воробкевич.

Отже, музично-сценічна творчість у Галичині й на Буковині в другій половині XIX ст. розгорталась на основі загальних естетичних принципів, властивих усьому українському класичному театрові. Чільний із них — зближення жанрово-стильових ознак тогочасного європейського музично-театрального мистецтва з народно-пісенними традиціями — проявився тут передусім на інтонаційному рівні, через введення у музичну тканину мотивів, запозичених з місцевих пісенних джерел. Переважно це стосується коломийок та поширеної в інтелігентському середовищі побутової романсової лірики (так званих старогалицьких пісень).

Близькі контакти зі сферою італійської та німецької музичних культур наклали істотний відбиток на засвоєння західноукраїнськими композиторами театральних форм. У них виразно проступає вплив німецької романтичної школи, італійської опери, а також віденської оперети. Національний колорит, однак, досить помітний, хоча виявляється більш опосередковано, ніж у

музично-драматичному доробку наддніпрянських авторів.

Більшість музичних п'єс, створених галицькими митцями у XIX ст., ненадовго утрималася в сценічному репертуарі і тепер має лише історичне значення. Проте не можна не відзначити їхньої важливої ролі в нагромадженні професійного композиторського досвіду щодо засвоєння закономірностей музично-драматичних жанрів, а тим самим і підготовки грунту для становлення національної оперної школи.

Українська театральна музика XIX ст. розвивалась у тісній залежності від музично-драматичного характеру українських труп. Їхня діяльність сприяла виникненню і утвердженню інтенсивного сценічного життя класичних зразків українського оперного мистецтва — "Наталки Полтавки", "Запорожця за Дунаєм", ряду творів Лисенка. В межах українського театру сформувалися специфічні пісенно-розмовні жанрові різновиди музичної драматургії, визначились її характерні стильові особливості.

Безперечно, творчість українських артистичних колективів не могла повністю компенсувати брак національної оперної сцени. На заваді стояв мандрівний статус труп, відсутність стаціонарного приміщення, отже, і можливості відповідного декораційного оформлення спектаклів. Не вистачало належного виконавського апарату, особливо оркестру. Синтетичні актори, незважаючи на їхні гарні голосові дані та музичну обдарованість, не були вокалістами-професіоналами і в більшості виявились неспроможними оволодіти серйозним оперним репертуаром. Це позначилось і на стані українського музично-драматичного мистецтва. Театральна творчість розвивалась переважно в мікстових музично-діалогічних жанрах, а не така вже значна кількість "великих" опер (твори П. Сокальського, "Тарас Бульба" М. Лисенка, "Купало" А. Вахнянина) залишалась непоставленою.

Характерною особливістю українського музично-театрального руху XIX ст., особливо в центральних реґіонах, був відносно невеликий вклад у його розвиток індивідуальної композиторської творчості. Естетичні принципи, утверджені класичною драматургією І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, — суцільна фольклоризація образної системи, побудова музичних номерів на оригінальних зразках народних пісень — зменшували необхідність фахового музичного оформлення спектаклів. Музично-театральна творчість зводилась, по суті, до підбору відповідних пісенних зразків та здійснення елементарного аранжування, доповнення мелодичної канви нескладним інструментальним супроводом.

Незважаючи на це, творчі процеси, що проходили в рамках українського класичного театру, відіграли величезну роль у розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Вони зробили вагомий внесок у розв'язання проблеми, напрочуд важливої для становлення будь-якої національної композиторської школи. Йдеться про органічне поєднання вироблених світовою практикою засад музичного письма, драматургічних та жанрових форм із самобутніми особливостями національного музичного мислення, культурними традиціями і духовною ментальністю того чи іншого народу.

Музичний нахил, широке спирання на оригінальну народну пісенність — одна з найприкметніших рис естетики українського театру — не має аналогій у світовому мистецтві. Список використаних у тогочасній українській драматичній літературі пісень налічує сотні назв і складає цілу антологію різноманітних наспівів — від ліричних, романсово-побутових до танцювальних та епіко-ге-

роїчних. Фольклорні зразки, введені у театрально-сценічне дійство, набували нового естетичного статусу, ставали часткою професійної мистецької культури.

Українська музично-драматична творчість XIX ст. розгорталася на базі загальнопоширених у тогочасному європейському театрі таких жанрових різновидів, як діалогічна опера, оперета, зингшпіль, водевіль, мелодрама. І водночас завдяки освоєнню й перетворенню фольклорних багатств надавала їм нового, своєрідного художнього змісту. В процесі сполучення народних мотивів із властивими оперній драматургії аріозними структурами кристалізувалися форми національновизначеного професійного вокального письма, набували реальних обрисів засади української оперної школи.

Вироблені в театральних творах XIX ст. засоби музичної драматургії (згадаймо хоч би принцип характеристики персонажів за допомогою певних типів народнопісенних інтонацій) знайшли свій подальший розвиток на всіх етапах історії української опери, включаючи сучасний: це підтверджують численні твори Б. Лятошинського, К. Данькевича, Г. Майбороди, В. Кирейка, В. Губаренка та ін.

Відомо, що на початку XX ст., а також пізніше ряд заслужених діячів української культури виступив з гострою критикою етнографічного напрямку класичного національного театру. Вістря цієї критики було спрямоване в першу чергу проти музичних п'єс: водевілів, "застарілої" "Наталки Полтавки", "мелодраматичного" "Ой не ходи, Грицю" тощо. Така позиція не була позбавлена певних підстав. Якби театр залишився на рівні виключно побутової тематики та пісенної драматургії, це неминуче загальмувало б його зростання. Тим більше, що новостворені на зламі XVIII—XIX століть зразки народних оперет чи водевілів набирали все більш епігонського характеру, ставали грунтом для розквіту горезвісної "малоросійщини".

Однак у полемічному запалі учасники дискусій часто не враховували головного — музичної природи української драматургії і тих високих художніх вартостей, які створювало наснаження сценічної дії народною пісенністю. Завдяки музиці портретні характеристики дійових персонажів та драматичні ситуації набували особливої глибини, значно посилювалось емоційне сприймання п'єси глядачами. Музично-драматичний театр XIX ст. створив неминущі художні цінності, які зберегли своє значення до сьогоднішнього дня.

Театр і пісенний побут. Пісня-романс. Український театр як у цілому, так і з музичного боку щедро брав від народу, інтенсивно використовуючи фольклорні джерела. У свою чергу, він багато віддавав народові. Театр належав до нечисленних українських професійних мистецьких об'єднань, відкритих для широких контактів з населенням. Це була чи не єдина трибуна, з якої звучала українська мова і музика: "Сцена українська була кафедрою, з якої учили громадянство пісень українських, розвивали його смак та почуття естетичні художнім виконанням", — писав Кирило Стеценко в одній зі своїх статей 1910 р. [15]

Театральна сцена сприяла поширенню і збагаченню різних жанрів української музики, входженню їх в концертний та побутовий обіг. Передусім це стосується вокальних творів. Номерний принцип побудови музично-драматичних п'єс давав простір для вільного

[15] *Стеценко К.* Музика на українській сцені // Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали. — Київ, 1981. — С. 300.

введення в сценічну дію тих чи інших "готових" пісенних зразків і навпаки — робив можливим їх легке вилучення з драматичної тканини та самостійне побутування.

З постановки на театральній сцені "Назара Стодолі" Т. Шевченка почалось тріумфальне входження у хоровий репертуар знаменитої "Зозулі" ("Закувала та сива зозуля") П. Ніщинського. У п'єсі М. Кропивницького "Невольник" уперше прозвучали його широковідомі хорові твори "Ревуть, стогнуть гори-хвилі" та "Гей, нумо, братці, до зброї". Вагомою передумовою загального розповсюдження популярної пісні Д. Крижанівського на слова Шевченка "Реве та стогне Дніпр широкий" було її введення в п'єсу М. Кропивницького "Дай серцю волю, заведе в неволю". З театрального кону перейшов до концертного репертуару цілий ряд хорів західноукраїнських композиторів. Зокрема, вражаючим прикладом жанрової метаморфози є історія так званого хору норманів "По морю, по морю" А. Вахнянина з музики до драми "Ярополк Перший Святославич" К. Устияновича (1877). З новим текстом, написаним О. Колессою у 1889 р., він став загальновідомою революційною піснею "Шалійте, шалійте, скажені кати". Варто згадати, що й музика гімну "Ще не вмерла Україна" М. Вербицького (з дещо заміненими початковими словами "Ще не згибло Запорожжя") вперше прозвучала як вставний номер до п'єси "Запорожці" Кароля Гейнча, поставленої Руським народним театром у грудні 1864 р.

Найщільніше український музичний театр пов'язаний зі сферою вокальної лірики, передусім побутової пісні-романсу. Генеза і характер цих взаємин досить складний: у більшості випадків важко визначити, зразки якого жанру в музичному процесі виявилися первинними, а які були лише адаптовані тим чи іншим середовищем. Музика українських п'єс ввібрала велику кількість побутуючих пісень лірико-романсового типу. Деякі з них, як наприклад, "Ой не ходи, Грицю" Марусі Чурай чи "За Немань іду" С. Писаревського, навіть визначили тему і стали своєрідним епіграфом однойменних сценічних творів — оперети В. Александрова та мелодрами М. Старицького. Показово, що один з перших творців українських народно-побутових оперет В. Александров був водночас автором "Сборника студенческих песен с нотами" та "Народного пісенника з найкращих українських пісень, які тепер найчастіше співаються" (Харків, 1887). З іншого боку, численні ліричні наспіви, породжені театральною практикою, з часом втрачали свою прив'язаність до тієї чи іншої п'єси і завдяки широкому розповсюдженню набували статусу побутових пісень-романсів ("Віють вітри", "Сонце низенько" з "Наталки Полтавки", "Місяцю ясний" із "Запорожця за Дунаєм", "Соловейко" М. Кропивницького, "Родимий краю, село родиме" В. Матюка та ін.).

А взагалі побутова пісня-романс — це вельми своєрідний і характерний для культури XIX ст. жанр, що відіграв істотну роль у кристалізації самобутніх рис українського музичного мистецтва. Він стояв на стиках фольклорної та професійної традицій: будучи переважно літературного походження, пісні-романси дуже швидко втрачали своє авторство, ставали (за висловом М. Грінченка) безіменними творами і знаходили широке розповсюдження серед різних верств населення. Їхня популярність далеко вийшла за національні етнічні межі. Українські пісні-романси залюбки співали по всій Росії, їх знали в Польщі, Чехії, Німеччині. За кордоном вони набули навіть значення своєрідного виразника українського духу. Показовим є такий факт: коли 1891 р. прибу-

ла до Праги на відкриття світової виставки українська делегація з Галичини, її зустріли в святковому залі виконанням на органі пісні "Ой не ходи, Грицю".

Основною сферою розвитку жанру пісні-романсу було інтелігентське (міське або поміщицьке) домашнє музикування, практика сольного або ансамблевого співу з інструментальним супроводом. У кристалізації його видових особливостей щільно схрестилися традиції фольклорної пісенності й здобутки професійної літературної та музичної творчості. Саме на ґрунті пісень-романсів дуже виразно проявилося стикування в масовій культурі національного і загальноєвропейського. Їх виникнення й широке розповсюдження близько збігалися з утвердженням у вітчизняному мистецтві естетики романтизму, з його експонуванням особистого, чуттєвого, зрештою, відповідало і загальній схильності українського менталітету до романтики.

Примітно, що авторами текстів (а нерідко текстів та мелодій) цих творів були, як правило, митці підкреслено романтичного спрямування, що стилізували свої поезії під фольклорні пісні. Серед них значаться імена українських поетів-романтиків В. Забіли (на його вірші створені відомі солоспіви М. Глинки "Гуде вітер вельми в полі" та "Не щебечи, соловейку"), М. Петренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Писаревського, С. Руданського та ін.

У пісенно-романсовому стилі було розспівано велику кількість ліричних поезій Шевченка ("Ой одна я, одна", "Нащо мені чорні брови", "По діброві вітер виє", "Плавай, плавай, лебедонько" та ін).

Жанр пісні-романсу виявився близьким представникам так званої української школи у польській романтичній літературі. Популярними стали пісні Д. Бонковського ("Гандзя", "Карі очі"), А. Шашкевича ("Там, де Ятрань круто в'ється") тощо. Сюди можна віднести і творчість придворних співців-бардів — Тимка Падури та торбаністів Грегора, Каетана і Франца Відортів, що розгорталася переважно у сфері жартівливої та лицарсько-козацької тематики (як наприклад, відомі пісні Т. Падури "Гей, поїхав Ревуха", "Гей, козаче, в Божий час" та ін.). Зразки побутово-романсової лірики авторського походження виникали і в Галичині. Це так звані старогалицькі пісні типу "Там, де Чорногора", "Ой на горі крута вежа", "Тяжко знести тої розлуки" тощо. Для українських пісень-романсів характерна дивовижна задушевність, перевага музичної інтонації над мовною, наспівна мелодика широкого дихання. Вони щедро увібрали в себе елементи української пісенності й водночас властивості європейської мажоро-мінорної системи. Їхня мелодика тонально стійка, спирається на стереотипні, широко розповсюджені інтонаційні та кадансові звороти. Усе це вельми допомагало доступності й слуховій сприйнятності пісень-романсів. Климент Квітка дуже влучно визначив подібний тип вокальної кантилени як "італійсько-український музичний стиль" [16]. Справді, у цьому жанрі (як і в театральній музиці) дуже виразно проявилось поєднання західноєвропейської гомофонної мелодики, передусім італійської оперно-вокальної стилістики з новітніми нашаруваннями українського лірично-пісенного фольклору.

Побутові романси (а ширше — пісні літературного походження) в ієрархії професійних музичних жанрів часто зараховують до творів нижчого рангу. Справді, в них помітні певна стандартизація вислову, різні запозичення. А проте у становленні національної компози-

[16] *Квітка К. В.* Фольклористична спадщина М. Лисенка. — Київ, 1986. — Ч. 2. — С. 5.

Микола Лисенко.

торської школи їхнє місце вельми значне. На рівні побутового аматорського музикування вони утверджували стильове спрямування, що базувалося на синтезі фольклорного та професійного, загальноєвропейського, і стало магістральним у розвитку українського музичного мистецтва. Мотиви пісень-романсів заполонили різні жанрові різновиди української композиторської творчості XIX ст. — солоспіви, оперу, фортепіанну та камерно-інструментальну літературу, зразки симфонічної музики. Їхня інтонаційна сфера продовжувала живити музично-творче середовище і наступних поколінь.

Микола Лисенко. Сподвижники національної композиторської школи. XIX століття у мистецтві — це епоха індивідуальностей. Під впливом естетики романтизму в розвитку культури все більшу роль відіграють творчі особистості, сміливі новатори, здатні розширювати художні обрії. Ця закономірність виразно проступає і в процесі становлення композиторських шкіл, де на перший план виступають митці, свідомі свого покликання стати виразниками національної ідеї в музиці. Адже романтизм мав особливий вплив на формування нового типу композитора — активного борця за свої ідеали, вагомі суспільні зрушення.

У реаліях українського культурного життя відданість композиторській професії означала наполегливу працю не тільки на музичній, а й на громадсько-просвітницькій ниві, безпосередню заангажованість у суспільно-політичних процесах. Ця закономірність знайшла яскраве вираження у творчості й діяльності Миколи Віталійовича Лисенка (1842—1912). У його композиторській спадщині, немов у фокусі, сконцентрувалися провідні тенденції розвитку українського музичного мистецтва, спрямовані на утвердження його самобутності, професійної зрілості, органічного входження в загальноєвропейську культурну систему. Для виконання місії корифея української класичної музики Лисенко мав усі необхідні дані, передусім небуденний талант та фахові знання. Проте чи не найважливішим є те, що він свідомо і цілеспрямовано крокував до визначеної мети — виведення української музики на шлях високого професіоналізму, залучення її як самостійної одиниці у світовий мистецький обіг. Будучи музикантом-універсалом, Лисенко здійснював це завдання не тільки в композиторсько-творчій сфері, а й як піаніст, педагог, хоровий диригент, громадський діяч.

М. Лисенко вийшов із дворянського середовища, де народні традиції (предки композитора належали до старого українського козачого роду) зімкнулися із засадами російсько-французького аристократичного виховання (мати вчилася в петербурзькому Смольному інституті шляхетних дівиць). Під впливом оточення — спілкування з родичами,

шанувальниками рідної мови та звичаїв (Булюбаші, Старицькі), ознайомлення з людом і піснею серцевини української землі (Полтавщини), з поезією Шевченка — у юного Лисенка скоро пробуджується почуття приналежності до українського світу. Воно утверджується в процесі навчання, особливо в Київському університеті, завдяки близьким контактам із демократичним студентським рухом. Лисенко став одним із покоління "шістдесятників" — молодих діячів типу В. Антоновича, М. Драгоманова, Т. Рильського, що повернулися обличчям до народу, прагнули розбудити його духовні сили. Водночас Лисенко послідовно прагне до здобуття фахової освіти та рангу музиканта-професіонала. Його серйозне ставлення до навчання музики (гри на фортепіано, теорії композиції) приводить митця в стіни Лейпцизької консерваторії, а пізніше — до Петербурга для студій у Римського-Корсакова. Уся подальша діяльність Лисенка як музиканта-професіонала була спрямована на утвердження українського національного музичного стилю, який він одверто декларував і систематично втілював у життя.

Дуже точне визначення характеру мистецької творчості М. Лисенка дав М. Грінченко: "У своїй місії національного художника музики Лисенко був однією з тих ланок великого ланцюга загальнолюдської культури, що до нього залічуємо таких її репрезентантів, як Глинка в Росії, Гріг у Скандинавії, Сметана в Чехії, Монюшко в Польщі. Він є виразником тієї течії художньої думки, що виявила себе в новому національному напрямкові музичної культури, який безпосередньо виріс із музичного романтизму та найкращими представниками якого в Західній Європі були Вебер, Шуман, Шуберт, Шопен, далі Берліоз, Вагнер, Ліст і їхні російські послідовники — представники так званої молодої російської школи — Балакірєв, Римський-Корсаков, Мусоргський, Бородін" [17].

Основною засадою формування і діяльності національних композиторських шкіл було введення в обіг професійного музичного мистецтва фольклорних багатств. З цього погляду особливого значення набуває титанічна, великомасштабна праця Лисенка над обробками народних пісень. Композитор опублікував їх понад 500: сім випусків для голосу з фортепіано (приблизно по сорок зразків у кожному), дванадцять десятків для хору (переважно чоловічого із супроводом, рідше мішаного), п'ять випусків обрядових пісень ("Веснянки", "Колядки та щедрівки", "Купальська справа", "Весілля", збірник пісень та ігор "Молодощі") тощо.

Досягнення Лисенка у цій галузі важко переоцінити, адже він виступив тут у подвійній іпостасі: не тільки композитора, а й фольклориста-збирача. Щедро користуючись допомогою друзів і знайомих, він намагався ознайомитись із щонайбільшою кількістю наспівів, сам записував і розшифровував народні мелодії. Над обробками народних пісень Лисенко працював упродовж усього свого творчого життя, починаючи з ранньої молодості. Він постійно шукав точки зіткнення між засадами народнопісенного та європейського професійного музичного мислення, прагнув підкреслити за допомогою різноманітних прийомів композиторського письма особливі властивості мелодики, ритміки, ладової організації фольклорних зразків, що робили українську музику неповторною у своєму самобутньому звучанні. Звідси широке користування у фактурі обробок принципами ладової

---

[17] *Грінченко М.* М. В. Лисенко // Вибране. — Київ, 1959. — С. 399.

змінності, підголосковими поліфонічними формами тощо. А найважливіше, застосовуючи певні композиційні прийоми, вибираючи характер фортепіанного супроводу чи хорової розкладки, Лисенко в першу чергу прагнув до розкриття емоційного змісту і духу тієї чи іншої пісні. На всіх етапах композиторської діяльності митця праця над обробками народних мелодій була для нього своєрідною творчою лабораторією, служила важливим чинником кристалізації та вдосконалення індивідуального творчого стилю.

Іншою наскрізною лінією композиторської діяльності Миколи Лисенка було створення грандіозного циклу «Музики до "Кобзаря" Т. Шевченка». Він започаткував переклад безсмертного "Заповіту" для хору, соліста та фортепіанного супроводу, який був здійснений 1868 р. на пропозицію львівських шанувальників пам'яті великого поета. З цього часу Лисенко не переставав працювати над втіленням у музиці поезій Шевченка, написав на його тексти понад вісім десятків творів, що охоплюють різні жанри і форми: від ліричних мініатюр до масштабних вокально-симфонічних полотен.

Створення музики до "Кобзаря" мало на меті те ж саме, що й здійснення обробок народних пісень — утвердження національного професійного музичного стилю. Лисенко усвідомлював, що, звертаючись до Шевченка, іде саме в цьому напрямку. В одному з листів до А. Вахнянина 1870 р. він писав: «Я теперечки працюю, заводячи "Кобзаря" Шевченкового у музику: по слухачам, що чули ці мої утвори, музика дуже подобається, бо національна й до тексту належно припада» (підкреслення наше. — *Авт.*).

І справді, Лисенкова шевченкіана відіграла етапну роль у розвитку української музики, навіть ширше — всієї національної мистецької культури. Вона ще раз підтвердила вагомість своєрідного феномену українських музично-творчих процесів XIX ст. — їхньої щонайщільнішої взаємодії з літературними.

Безперечно, музично-літературні зв'язки в усіх країнах і в усі епохи виступали істотними чинниками мистецького прогресу. Пушкін у російській музиці, Міцкевич у польській, Гейне, Гете в німецькій (цей перелік можна продовжити) визначають найістотніші здобутки національних культур. Проте в контексті суспільно-політичного становища України у XIX ст. музично-літературні контакти набувають унікальної ваги і змісту, особливо стосовно демократизації мистецтва, його співзвучності ідеям соціально- й національно-визвольної боротьби. Роль Шевченка в цьому процесі вирішальна. Його вплив на музичне життя суспільства, на композиторську діяльність не має аналогів у світовій культурі. Пов'язано це з феноменом творчості Великого Кобзаря, народної за своїм духом, образами, поетикою. А ще — з дивовижною музикальністю його віршів. Немає жодного поета, творча спадщина якого була б настільки розспівана масами, знайшла на батьківщині таку велику кількість композиторських інтерпретацій. Тож не дивно, що саме естетика та поетичний стиль Шевченка стали визначальними для утвердження стильових особливостей української композиторської школи.

Для М. Лисенка звернення до поезії Шевченка означало можливість конкретизувати свої мистецькі задуми, органічно пов'язати їх із життям українського народу, його прагненнями і надіями, спрямувати музичну творчість у масштабне річище всенародної проблематики. Воно розкривало шлях і до підвищення професійної майстерності, збага-

Камерний квінтет. Сидять зліва направо: В. Алоїз (віолончель), О. Шевчик (скрипка), Гординський (альт), О. Косухін (скрипка), М. Лисенко (рояль). Київ, фото початку 1880-х рр. Фонд Меморіального будинку-музею М. Лисенка.

чення засобів виразності. Поетика Шевченка, глибоко вкорінена у фольклорний ґрунт, націлювала музичних інтерпретаторів на пошуки адекватної музичної лексики, здатної забезпечити повне стильове злиття наспіву і слова. А це сприяло кристалізації індивідуального творчого почерку Лисенка, наближенню його до народних джерел, тобто українізації музичного словника. Переклади поезії Шевченка значно розширили жанрові обрії творчості композитора, ознаменували виникнення й утвердження в українському мистецтві ряду різновидів вокальної музики. Образним та емоційним розмаїттям позначені написані на тексти "Кобзаря" солоспіви (їх понад 50). Щедро представлена тут інтимна і пейзажна лірика ("Ой одна я, одна", "Садок вишневий коло хати"), жартівливо-танцювальні мотиви ("Утоптала стежечку", "Ой стрічечка до стрічечки", "Якби мені черевички"). У їхній музиці виразно відчутна так властива для ліричної поезії Шевченка тепла, щира пісенна інтонація, фольклорне забарвлення. Водночас ряд структурно-композиційних прийомів — варіантний виклад пісенного тематизму, елементи вільної форми з наскрізним розвитком, образні функції та фактурні особливості фортепіанного супроводу — тісно змикається з типовими ознаками романтичного стилю, що знайшов яскраве втілення в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта та інших композиторів-романтиків (жанровий різновид так званої Lied).

Важливе місце займають у творах Лисенка на тексти Шевченка розгорнені драматизовані солоспіви типу вокальних монологів ("Мені однаково", "Чого мені важко"), близькі до баладних форм,

з елементами сюжетності ("У тієї Катерини хата на помості", "У неділю вранці-рано"). Пафос драматичного вислову, властивий героїчним оперним аріям, виразно проступає в одному з найкращих творів Лисенка — сповненому вольового пориву солоспіві "Гетьмани, гетьмани". Спираючись у своїх пошуках драматизованих форм вокального письма на досягнення композиторів-романтиків, Лисенко досяг нових і значних художніх результатів завдяки широкому використанню виражальних елементів українських дум. Це особливо помітно в інтерпретації шевченківських поезій на історичну тематику ("Ой чого ти почорніло", "За думою дума", "Гомоніла Україна", "У неділю вранці-рано" та ін.). Музика до "Кобзаря" відкрила шлях до введення в українську камерно-вокальну літературу поряд з мотивами народнопісенної лірики (уже раніше утвердженими композиторською практикою) специфічних мелодико-інтонаційних і ладових засобів українського епосу. А це значно розширило діапазон взаємозв'язків професійної творчості з фольклором, сприяло кристалізації особливостей національного музичного стилю. У солоспівах Лисенка, в залежності від їхнього змісту та жанрового нахилу, використані найрізноманітніші типи вокального мелосу: від концентровано пісенного, підкреслено мелодичного до речитативно-аріозного, декламаційного.

Романтичним духом навіяна хорова шевченкіана Лисенка. У ній чільне місце займають твори, основою яких є поезія "Кобзаря", де звеличуються волелюбні героїчні подвиги козацького лицарства. Так, із натхненням "розспівав" композитор поему "Гамалія" (піднесені динамічні хори "Наш отаман Гамалія", "У туркені по тім боці", "Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі"), створив ряд хорів на тексти з поеми "Гайдамаки". Романтично забарвлені хорові ліричні та пейзажні п'єси "Ой діброво, темний гаю", "Широкая, высокая" тощо. У хорових творах на тексти Шевченка Лисенко особливо послідовно звертається до народнопісенних джерел. Характер насичення їх фольклорними мотивами різний — від використання типових інтонацій чи поспівок до введення цільних мелодико-тематичних утворень. Отже, і в цьому жанрі на перший план виступає художньо-естетична проблема стикування на базі Шевченкової поезії народної та професійної музики.

М. Лисенко слушно вважається основоположником жанру кантати в Україні. Щоправда, ще до нього, в 60-х рр. твори такого типу були написані П. Сокальським (масштабна композиція у класицистичному стилі "Пир Петра Великого" на слова О. Пушкіна та кантата-балада "Слушай" на слова І. Гольц-Міллера). Проте лише в творчості Лисенка кантатний жанр набув як за змістом, так і за формою самобутніх національних ознак, став невід'ємною частиною української музичної культури. І зумовило це в першу чергу звернення композитора до творчої спадщини Т. Шевченка, а саме до його поетичних творів великої форми, наснажених вагомим громадянським змістом і пройнятих пафосом визвольної боротьби українського народу. У кантатному жанрі Лисенко виступає як композитор-новатор не лише щодо образного змісту, а й у сфері композиційно-драматургічних та лексичних прийомів. Це виразно демонструє уже його перший твір даного жанрового різновиду "Б'ють пороги", написаний 1878 р. на текст вірша Шевченка "До Основ'яненка". Образи могутнього Дніпра, навальної грізної стихії — символів України та її визвольних змагань — втілені композитором у

властиву для романтизму новаторську форму кантати-поеми. Хорові й сольні епізоди зливаються в органічну цілість, підкорені єдиній лінії розвитку музичної думки, що підводить до піднесеного вольового фіналу, де гордо звучать заповітні слова Шевченка "Наша слава, наша пісня не вмре, не загине!". П'ятичастинна кантата "Радуйся, ниво неполитая" (1883), написана на текст поезії "Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)", — один з наймонументальніших творів М. Лисенка. Буремні, сповнені революційної наснаги вірші Шевченка надихнули композитора на створення музики урочистої, радісно збудженої, пройнятої почуттям віри у світле прийдешнє народу. Звертаючись до класичної структури кантати, Лисенко наділяє її рисами ораторіальності, майстерно використовуючи складні прийоми вокально-симфонічного письма. Зокрема, фінал кантати — фуга зі вступом і кодою — належить до найвидатніших зразків поліфонії в українській музиці. Водночас у творі виразно проступає опора на фольклорні джерела: в мелодичну канву органічно вплетені мотиви кантів, народних ліричних наспівів, веснянок тощо.

Переклад на музику поезії Шевченка привів до виникнення у творчості Лисенка своєрідного, типового для романтизму жанрового різновиду — хорових поем. Серед них особливою суспільно-політичною гостротою і актуальністю змісту вирізняється масштабна хорова композиція "Іван Гус" (1881). В її основу покладено уривок із поеми "Єретик" — одного з найбільш вражаючих сміливістю поетичної думки творів Шевченка. Виразні музично-поетичні образи, що змальовують страждання простого люду ("Кругом неправда і неволя...") та гнівний протест проти сваволі й гніту, безпосередньо асоціювалися з долею і підневільним становищем українського народу. Темі духовного відродження України присвячена ще одна кантата Лисенка поемного типу, написана на слова Шевченка, — "На вічну пам'ять Котляревському" (1895). У музиці твору, де виразно помітна опора на інтонаційно-ладові особливості української пісенності, елегійні, задумливі мотиви органічно поєднуються з гімнічними. Романтичним духом козацької звитяги овіяна хорова поема "Іван Підкова" (1903). З духовним світом Великого Кобзаря пов'язаний і останній розгорнений вокально-симфонічний твір Лисенка — кантата "На 50-ті роковини смерті Т. Г. Шевченка" (1911, вірші В. Самійленка).

Отже, поезія Шевченка покладена в основу великого розділу творчості Лисенка — кантатно-ораторіального жанру, що став у подальшому одним із провідних в українській музиці, важливою базою для розвитку її специфічного стилю. Новаторські художні здобутки композитора в галузі вокально-симфонічного письма — введення в музичну лексику народнопісенних елементів, розмаїття драматургічних прийомів — безпосередньо обумовлені щедрим багатством поетики Шевченка: національним забарвленням образів, органічним поєднанням епіки і лірики, соковитістю мови. Все це сприяло утвердженню характерних рис індивідуального творчого методу Лисенка. Йдеться про спирання на фольклорний ґрунт при широкому засвоєнні загальноєвропейської системи музичного письма, створення специфічної української моделі вироблених естетикою романтизму жанрово-драматургічних форм.

Значення для української культури «Музики до "Кобзаря" Т. Шевченка» виходить за межі простого збагачення її різноманітними вокальними творами. Лисенківські музичні інтерпретації пое-

зії Шевченка пропагували світоглядні позиції, філософські погляди та естетичні настанови геніального сина України, сприяли пробудженню могутнього духу волелюбства й національної самосвідомості українського народу. Імена Шевченка і Лисенка злились воєдино у визначенні ідейно-естетичної платформи українського музичного мистецтва, його магістральних стильових напрямків.

У творчій діяльності М. Лисенка з найбільшою повнотою виявилася важлива історична закономірність: залежність розвитку української музики від літературних процесів, вагомість міжвидових взаємин та особистих контактів у досягненні спільної мети — будівництва самобутньої національної культури.

Серед поетів, причетних до діяльності Лисенка як фундатора національної композиторської школи, напрочуд важливе місце, зразу ж за Шевченком, займає І. Франко. Його творчі взаємини з поетом розгорталися на іншому рівні, ніж з Великим Кобзарем — загальновизнаним світочем духовної величі та відродження українського народу, що став для композитора своєрідним священним знаменом у його мистецькій праці. Лисенко і Франко були сучасниками. Так щасливо склалося, що, незважаючи на розділення державними кордонами, вони особисто познайомилися, листувалися між собою. У їхніх стосунках на перший план виступає спільність ідейно-естетичних позицій, дружба однодумців, які вбачали майбутнє культури у тісному єднанні з життям і творчістю народу. Міцною сполучною ланкою між митцями стало їх спільне пристрасне зацікавлення фольклором. Авторитетний народознавець, діяльність якого в цій галузі становить цілу епоху, Франко не обмежував своїх інтересів лише словесним мистецтвом. Він завжди приділяв велику увагу і народній музиці, глибоко відчував її красу, знав безліч пісень. Деякі з них Лисенко записав з голосу поета і помістив у четвертому випуску своїх сольних обробок. Письменник постійно вказував на велике культурне значення української народної пісенності, у рецензії на "Рускій Співаник" К. Паньківського підкреслював, що саме вона "останнім часом дає матеріал і зразки для створення окремої національної школи української музики" [18].

Думки Лисенка про музичні справи, якими він ділився з Франком, складають програму подальшого розвитку національного музичного мистецтва. Композитор підкреслював, що українська професійна музика має бути по-справжньому народною, повинна мати свій власний неповторний стиль. Турбуючись про розвиток західноукраїнської музичної творчості, Лисенко вказував на необхідність орієнтуватись у стильових пошуках на доробок тих митців, де особливо яскраво і художньо-результативно проявилась національна своєрідність музики, а саме плеяди всесвітньо відомих російських композиторів. «Нехай молодики пишуть; хай пишуть, аби не спали, хай працюють, ачей виробляться, додумаються, як у кого горітиме талан, здібність, кебета. А проте треба б яким-небудь способом прочитати їм "Руслана", "Жизнь за царя" Глінки, "Русалку" Даргомижського, "Псковитянку", "Снігурочку" Корсакова, "Бориса Годунова" і "Хованщину" Мусоргського, почасти "Опричника" Чайковського, треба б деякі твори Бородіна — хоч би його симфонії проштудіювати» [19], — писав він до І. Франка. Естетичні ідеали поета, його

[18] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1980. — Т. 27. — С. 199.

[19] Лист до І. Франка від 8 грудня 1885 р. // М. В. Лисенко. Листи. — Київ, 1964. — С. 156.

погляди на сутність та перспективи розвитку української музики цілковито збігалися з думками Лисенка, і він їх наполегливо пропагував у своїй мистецько-культурній діяльності.

Активне втручання письменника в музичне життя України визначалось його почуттям громадянина — діяльного члена суспільства, що вважав своїм обов'язком боротися за розвиток усіх сторін духовної культури народу. Він підтримував різні музично-організаційні заходи (наприклад, нотне видавництво "Бібліотеки музикальної"), виступав зі статтями і публікаціями на музичні теми. Цінні думки про розвиток української музичної культури викладені в його розгорнутій розвідці "Muzyka polska i ruska" (1898), "Нариси історії українсько-руської літератури" (1910). Музичним проблемам присвячені гострі полемічні статті письменника: "Лисенкове свято в Австрії" ("Літературно-науковий вісник", 1904. — Т. 25, кн. 1. — С. 47—52) та "Думки профана на музичні теми" ("Артистичний вісник", 1905. — Зош. 5. — С. 56—57).

Основним критерієм художньої цінності музичного твору Франко вважав уміння композитора передати глибокий зміст засобами, близькими національній ментальності й фольклорним традиціям. Тим-то на перше місце серед українських музикантів він ставив Миколу Лисенка як переконаного виразника саме такого творчого методу. Франко дуже влучно вирізняв ті ділянки композиторського доробку митця, де знайшли найяскравіше вираження національні ознаки його музичного стилю — обробки народних пісень, театральні твори та «Музику до "Кобзаря" Т. Шевченка».

"Між власними композиціями Лисенка, обіч його опер і оперетоκ, найкращі і найталановитіші композиції до многих поезій Шевченка, в яких музикальність, він вдумався глибше і зумів віддати краще від усіх інших многочисленних композиторів, яких манила до себе Шевченкова муза", — зазначав письменник у своїх дослідженнях [20]. З таких же позицій утвердження національної ідеї у сфері професійної музики оцінював Франко досягнення інших українських композиторів — Бортнянського, Ніщинського, Гулака-Артемовського, представників західних областей — Вербицького, Воробкевича, Матюка, Нижанківського та ін.

Творча співпраця Лисенка і Франка у справі пропаганди національних засад розвитку українського музичного мистецтва відіграла істотну роль у культурному процесі. Дружні стосунки цих двох велетів духу, які пліч-о-пліч ішли шляхом будівництва самобутньої національної культури, набувають у багатьох аспектах символічного значення. Особливо це стосується ідеї соборності України, культурного єднання її східних та західних регіонів, утвердження єдиного ідейно-естетичного напрямку розвитку українського мистецтва, заснованого на високих принципах гуманізму.

Своїми творами на тексти І. Франка Лисенко зробив значний внесок в українську музику. Їх не так багато — шість романсів і два хори. Проте вони посідають значне місце в музичній спадщині композитора, проливають виразне світло на особливості його мистецького світосприймання та стильові прикмети.

У виборі віршів Франка, які лягли в основу солоспівів, Лисенко проявив відмінне чуття слова. Він звернувся до тих зразків, що характеризують поета (за висловом М. Коцюбинського) як "лірика високої проби". Музика Лисенка зму-

[20] *Франко І.* Нариси історії українсько-руської літератури // Зібр. творів: У 50 т. — Київ, 1984. — Т. 41. — С. 337.

сила зазвучати на повний голос романтичні струни Франкової ліри. Особливо виразно це проступає у відомому солоспіві "Безмежнеє поле". Стрімлива мелодія, пружний пульсуючий ритм фортепіанного супроводу зливаються в художній образ, сповнений динаміки, душевного пориву.

Також в інших солоспівах на слова Франка прослідковується виразна опора на естетику романтизму з його культом краси життя, духовного потенціалу народу. Солоспіви, створені на основі поезій, близьких до фольклорних джерел ("Оце тая стежечка", "Я не кляв тебе, о зоре"), витримані в дусі щирої безпосередньої народної пісні. Задушевна лірика побутового романсу визначила інтонаційні контури ноктюрну "Місяцю князю". Вона домінує також у кантиленній, розлогій мелодиці солоспіву "Не забудь юних днів". Цей твір (особливо в дуетній версії) належить до найпопулярніших композицій Лисенка.

Ідеями волелюбства, романтичним пафосом позначені хори Лисенка на слова Франка: "Ой що в полі за димове" (1899), де звучить заклик розірвати "пута вікової", та широковідомий "Вічний революціонер" (1905), що став однією з національних пісень-гімнів. Пружна, маршова інтонаційна основа цього хору виросла з поспівок, характерних для революційних пісень на зразок "Марсельєзи", "Варшав'янки" тощо. Водночас його мелодика тісно пов'язана з українським фольклором, з привільною розспівністю козацьких пісень. У результаті виник піднесений, закличний музичний твір, що ідеально відповідає жанровому визначенню "гімн", яке дав своєму віршу І. Франко, а також його основній смисловій ідеї, вираженій в словах "дух, що тіло рве до бою".

"Вічний революціонер" — це концентрований вияв того важливого напрямку в творчості Лисенка, що був націлений на сприймання музики широкими масами, на створення хорів бойового, закличного характеру. Композитор добре відчував закономірності цього жанрового різновиду. Крім "Вічного революціонера", прикладом можуть послужити чоловічі хори "На прю" та "Поклик до слов'ян" (сл. М. Старицького), "Гей, за наш рідний край" (сл. В. Самійленка). Значення всенародного гімну, щоправда, дещо іншого емоційного плану — піднесено врочистого, молитовно-релігійного, — набула пісня "Боже великий єдиний, нам Україну храни" (сл. О. Кониського).

Коло авторів, до віршів яких звертався Лисенко у своїй вокальній творчості, досить широке. Переважна більшість із них — це його сучасники і однодумці у справі українського відродження, які пропагували ідеї волелюбства, романтично-піднесеної любові до України, оспівували красу рідної природи.

Перлини вокальної лірики Лисенка пов'язані з творчістю Лесі Українки ("Не дивися на місяць весною", "Смутної провесни" та ін.); патріотичні мотиви звучать у солоспівах на слова побратима і постійного лібретиста композитора Михайла Старицького ("В грудях вогонь"); безпосередністю та щирістю почуттів пройняті музичні інтерпретації поезій В. Самійленка (хор "Тихесенький вечір"), О. Кониського ("Сиротина", "В ясну ніч"), Л. Василевської (Дніпрової Чайки) ("Хіба тільки рожам цвісти", "Я вірую в красу") та ін.

Яскраву сторінку вокальної спадщини Лисенка становлять хори ("Три тости", "Три ме́нти") і солоспіви, написані на вірші представника молодшої генерації поетів О. Олеся, початок і водночас розквіт літературної діяльності котрого припадає на буремні 1905—1907 революційні роки. Лисенко був серед пер-

ших композиторів, які звернулися до творчості молодого митця, одного з найпроникливіших ліриків України. Інтерпретація вишуканої поетики Олександра Олеся сприяла розкриттю нових граней вокального письма митця: витонченішими стають образні нюанси, гармонічно-колористичні штрихи, напруженішим розвиток мелодичної лінії. Особливо яскраво це виявилось у солоспіві "Айстри", що набув напрочуд широкої популярності завдяки хвилюючому музичному втіленню глибокого символічного змісту.

Підбираючи тексти до своїх вокальних творів, Лисенко переважно звертався до українських авторів. Проте в нього є значні досягнення також в інтерпретації творчості зарубіжних поетів-романтиків. У першу чергу слід назвати цикл солоспівів на слова Г. Гейне, де на повну силу розкрилися ліричне обдарування композитора, його мелодичний хист, близькість романтичному світосприйманню. З цього погляду особливо вирізняється дивовижно задушевний вокальний дует "Коли розлучаються двоє". Значну популярність здобула також щира, безпретензійна "Милованка" на вірші А. Міцкевича. Привертає увагу в цих творах прив'язаність Лисенка до українського слова, що проступає дуже виразно. Всі використані ним тексти (за винятком "Признания" С. Надсона) були перекладені українською мовою, отже, і в даному випадку йшлося про свідоме введення її у професійний музичний обіг [21].

У солоспівах Лисенка чи не найяскравіше проявилася тенденція, спрямована на утвердження національного музичного стилю. Йдеться про "українізацію" інтонаційного словника вокальної музики через інтегрування пісенних етноелементів у власне авторське музичне мислення. Цей процес накреслився в творах і ряду інших композиторів XIX ст., наприклад, у романсах В. Заремби на слова Т. Шевченка. Проте в більшості випадків він розгортався скоріше в аматорській, побутовій сфері, що наклало дещо поверховий, по-дилетантському стандартний відбиток на характер музичного вислову. У Лисенка опора на фольклорні ладово-інтонаційні джерела стала невід'ємною часткою його власного індивідуального музичного почерку, вагомим засобом професійного втілення оригінального образного змісту.

Особливо вагоме значення Миколи Лисенка як корифея української класичної музики в галузі музичного театру. Він остаточно завершив формування в українському мистецтві оперного жанру, його основних різновидів (опери історико-героїчної, лірико-побутової, сатиричної, дитячої).

Творчість М. Лисенка в цій сфері нерозривно пов'язана з українським музично-драматичним театром, вона виросла на його естетичних принципах та традиціях. Особливо плідною була творча дружба композитора з відомим театральним діячем, режисером, драматургом і постійним його лібретистом М. Старицьким.

Важливим свідченням спадкоємності традицій є те, що першим значним і завершеним музично-драматичним твором Лисенка стала оперета "Чорноморці" (1872). В її основу покладена перероблена М. Старицьким "малоросійська" опера Я. Кухаренка "Чорноморський побит", де, немов у фокусі, сконцентрувалися провідні засади української сценічної драматургії: гнучке і щедре використання фольклорних образно-вира-

[21] Переклади з Гейне здійснені Лесею Українкою, Людмилою Старицькою, Максимом Славинським, з Міцкевича — Михайлом Старицьким.

жальних засобів, характеристика персонажів за допомогою народнопісенних і танцювальних жанрів тощо. Музичне опрацювання Лисенка підняло ці прийоми до професійного рівня, посилило музично-драматичний жанровий характер твору, що виразно проявилось, зокрема, в написанні композитором до "Чорноморців" розгорненої, класичної за формою увертюри.

Свою прив'язаність до здобутків українського музично-драматичного театру Лисенко переконливо довів, здійснивши редакцію "Наталки Полтавки" І. Котляревського (1889). Надзвичайно бережливо ставлячись до оригіналу, до усталених виконавських традицій, композитор вніс лише незначні зміни в образно-драматургічну канву твору (доповнив партію Миколи тужливою піснею соціально-загостреного змісту "Та нема в світі гірш нікому", а Петра — привільною, розлогою "Ой не шуми, луже"). Основна і важлива заслуга Лисенка полягає у фаховому опрацюванні вокальних номерів, передусім ансамблів, створенні виразної розгорнутої оркестрової палітри твору. Велика увертюра та два оркестрових антракти, що обрамляють і музично коментують дію, остаточно утвердили жанрові риси "Наталки Полтавки" як оперного твору. Редакція Лисенка підняла цей твір до рівня великої професійної сцени і значною мірою спричинила його репертуарне довголіття.

Діяльність Миколи Лисенка в оперному жанрі ще раз підтверджує одну з основних закономірностей розвитку українського музичного мистецтва — його нерозривний зв'язок з літературними процесами.

Для становлення національної опери вирішальне значення мало звернення композитора (за допомогою М. Старицького) до творчості Миколи Гоголя. Захоплюючий, барвистий світ "українських повістей" цього геніального письменника, глибоке відтворення ним колоритних народних обрядів і звичаїв, неповторного аромату поетичних переказів та легенд, героїчного духу козацького лицарства давали широкий простір для виникнення розмаїтих за жанрами національно забарвлених музично-драматичних творів.

На основі "українських повістей" Гоголя Лисенком створені яскраві зразки народно-побутових опер "Різдвяна ніч" та "Утоплена". Вони типологічно споріднені з такими відомими оперними творами, як "Галька" С. Монюшка, "Продана наречена" Б. Сметани, "Русалка" О. Даргомижського, що виникли під впливом фольклорної течії романтизму і безпосередньо вписалися в естетику слов'янських національних композиторських шкіл.

Музична драматургія лірико-комічної спочатку оперети, а пізніше опери "Різдвяна ніч" (1873, друга редакція 1883) широко спирається на традиції українського театру, вертепної драми. Народнопісенні інтонації відповідного жанрового нахилу покладені в основу характеристики персонажів, в дію органічно вплітаються народні пісні, танці, обряди. Особливістю твору є наскрізне проведення хорових епізодів, заснованих на колядкових мотивах. Недарма "Різдвяну ніч" часто називають оперою-колядкою.

Важливою деталлю, що проливає світло на своєрідний, близький ідеалам національного відродження характер смислової інтерпретації Старицьким—Лисенком оповідання Гоголя, є героїзація образу колишнього запорожця Пацюка та реалістичне тлумачення одержання Вакулою цариціних черевичків (їх підкладає сплячому парубкові Пацюк).

Іншу, ліpико-фантастичну оперу Лисенка на гоголівський сюжет "Утоплена" (1883, за повістю "Майская ночь, или Утопленница") вирізняє етнографічна соковитість образів і водночас їхня романтична окриленість, пов'язана з поетикою народних вірувань і легенд. Тут, як і у Гоголя, в єдине ціле сплітаються ліричні, комедійні та фантастичні мотиви. "Утоплена" — діалогічна опера з розмовними епізодами. Незважаючи на це, основну роль у розкритті характерів, у замальовках ситуацій, що рухають дію, відіграють музичні образи, засновані на народнопісенних мотивах. Особливо вражає багатство хорової палітри твору, уміння композитора передати просторове звучання "вулиці" через поліритмічне накладання різних за емоційним змістом багатоголосих нашарувань (славнозвісний хор "Туман хвилями лягає").

"Українські повісті" Гоголя, а саме безсмертна епопея "Тарас Бульба", стали ґрунтом для появи в українському музичному театрі жанру народної героїчної драми. Саме такого типу твори особливо виразно демонструють зімкнення естетики романтизму з народновизвольними устремліннями, мають першорядне значення для утвердження самобутності національних композиторських шкіл, є показником їхньої художньої зрілості.

Першим серед українських композиторів звернувся до сюжету "Тараса Бульби" Петро Сокальський. У написаній ним 1878 р. опері "Облога Дубна" вже накреслились основні принципи музично-драматургічного вирішення історико-героїчної тематики: образне протиставлення двох антагоністичних конфліктних сил і відповідне розмежування інтонаційних комплексів, важлива роль масових хорових сцен. Однак у концепції твору з погляду його жанрової визначеності були й певні прорахунки: мелодраматизація сюжету, елементи еклектики в музиці. Не в усьому художньо повноцінним виявилось російськомовне лібрето. Щоправда, існує інформація, що П. Сокальський «встиг ще написати лібрето "Облоги Дубна" українською мовою» [22].

Микола Лисенко приступив до написання опери "Тарас Бульба" (за сценарієм М. Старицького) у зрілому віці. Композитор працював над твором з 1880 по 1890 р., чітко усвідомлюючи свої прагнення і художню мету. Адже його нахил до народної героїчної тематики проявився ще в перших спробах театральної творчості — начерках юнацької опери "Гаркуша" та в незавершеній праці (разом з І. Нечуєм-Левицьким) над оперою "Маруся Богуславка". Героїко-епічна лінія виразно проступає також в цілому ряді музичних інтерпретацій "Кобзаря".

"Тарас Бульба" М. Гоголя з його високим патріотичним пафосом, зіткненням незборимих почуттів, виразно накресленими сильними характерами і широким народним тлом дав можливість вповні розкритися таланту Лисенка, його хисту творити масштабні, глибоко вкорінені в народний ґрунт музичні образи. Опера "Тарас Бульба" є найвищим досягненням композитора в цьому жанрі. Це монументальний твір, що виразно репрезентує тип народної героїчної драми. Високі поривання і фатальні вчинки зумовлені тут ідеєю патріотизму, відданістю Батьківщині та боротьбі за її свободу. Опера відобразила провідні тенденції тогочасного європейського музичного мистецтва, увібрала естетичні настанови і художній дос-

---

[22] *Лісовський Л.* Музична творчість П. П. Сокальського // Музика. — 1927. — № 3. — С. 11.

від великих російських композиторів-класиків (Глинка, Мусоргський, Бородін). Водночас Лисенко створив твір наскрізь новаторський і оригінальний за своїм українським духом та національним музичним колоритом, де виразно проявилася його індивідуальна манера композиторського письма.

У музичній драматургії опери засади жанру народної героїчної драми проявляються багатогранно і в різних аспектах. Передусім це стосується наскрізного розвитку збірного образу народу, а звідси активної дійової ролі хорових епізодів. Вони мають різний семантичний зміст та емоційне забарвлення. Масова сцена перед Братським монастирем у Києві (перша дія) — це жива побутова картина, заснована на перегуках хорових груп, коротких речитативних репліках і наспівних мотивах, що створюють мінливий калейдоскоп різнопланових образів — комедійних, ліричних, героїчних. Ряд хорових номерів жанрово-фольклорного типу використаний як фонові етнографічні замальовки (хор дівчат з першої дії "Ой і хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі", пісні в оселі Бульби). Вершиною розвитку образу народу і водночас зразком високої майстерності поліфонічного оперного хорового письма є сцени "Запорозька Січ" та "Запорозька рада" — обрання кошового отамана (третя дія). Піднесені маршові мотиви (пісня "Гей, не дивуйте, добрії люди"), динамічне нашарування трьох хорових угруповань, сольні репліки дійових осіб, розмаїття фактурних і метроритмічних прийомів малюють об'ємну, багатопланову музичну картину, що відтворює збуджений, рішучий настрій козаків.

З погляду жанрового різновиду, який репрезентує "Тарас Бульба", знаменним є домінування в музичній лексиці твору героїчної інтонації. Саме вона визначає семантичну сутність рішучої, енергійної теми-заклику, побудованої на стрімких висхідних інтервалах, котрою розпочинається інтродукція опери. Мотиви цієї теми з'являються і пізніше: в антракті до третьої дії, в монолозі Тараса перед штурмом Дубна "Що у світі є святіше". Доречно згадати, що аналогічна фраза зустрічається у відомому епічному солоспіві Лисенка "Гетьмани, гетьмани". Отже, її можна трактувати як своєрідний знак-символ героїчного в творчості композитора.

Героїчними рисами позначений масштабний, богатирський образ Тараса. Досягає цього композитор передусім завдяки щедрому насиченню його вокальної партії епічними мотивами українських історичних пісень та дум. Як втілення нездоланної козацької сили сприймається роздольна пісня Тараса "Гей, літа орел, гей, літає сизий". Патетичними, мужніми інтонаціями пройнятий його аріозо-монолог "Що у світі є святіше", звернений до козаків. У сцені покарання сина Андрія за зраду Вітчизни різкими, проникливими репліками виразно відтворені почуття батьківського болю і гніву. У героїчних тонах змальована постать Остапа — старшого сина Бульби. Його вокальна партія, інтонаційно близька аріям і монологам Тараса, ніби відтіняє, поглиблює патріотичну сутність образу центрального персонажа. Втім вона не позбавлена теплої емоційної наснаги, мелодійності, що виразно проступає в центральній арії Остапа — його схвильованому монолозі над тілом брата "Що ти вчинив?". Для розвитку епіко-героїчної лінії опери велике значення має введення образу співця-кобзаря в першій дії, що закликає народ не коритися польським панам. "Дума Кобзаря" є драматичною вершиною масової сцени на майдані біля Братського монастиря і блиску-

чим зразком перетворення композитором традиційних жанрово-стильових особливостей українського епосу.

"Тарас Бульба" — опера глибоко народна з точки зору психологічних характеристик. У ній діють типові для українського етносу персонажі, що виразно підкреслює побудова їхніх вокальних партій на мотивах і поспівках, властивих для певних фольклорних жанрів. Неперевершена своєю внутрішньою експресією сцена прощання Насті, дружини Тараса Бульби, з синами: її арія, заснована на інтонаціях народних плачів-голосінь, піднімає цей образ до трагедійного символу матері-страдниці.

Втілення драматичного конфлікту в "Тарасі Бульбі" типове для різновиду історико-героїчної опери. Воно базується на зіткненні різних жанрово-інтонаційних сфер. Стихії української пісенності у народних сценах і партіях позитивних персонажів протистоять мотивні формули блискучої мазурки, бундючного полонезу, молитовних католицьких хоралів, що характеризують побут польської шляхти. У замальовку ворожого табору вплітаються і ліризовані моменти: вони пов'язані з постаттю Марильці. Лірика виступає на перший план і в зображенні Андрія — людини слабкої, здатної заради свого почуття зрадити Батьківщину.

Опера "Тарас Бульба" — найвидатніший твір Миколи Лисенка, одна із вершин розвитку української національної композиторської школи. Овіяна духом романтики і козацької слави, пройнята ідеєю високого патріотизму, вона близько примикала до передових стильових тенденцій, що у той час рухали вперед світове мистецтво. Це типовий продукт історичної течії романтизму, котра в слов'янському середовищі XIX ст. зімкнулася з ідеями національного відродження і набула підкреслено патріотичного забарвлення. За масштабністю задуму, гостротою драматичного конфлікту, яскравим національним колоритом музичних образів "Тарас Бульба" М. Лисенка міг з повним правом посісти місце в перших рядах європейської опери XIX ст. Однак цього не сталося. Через відсутність належної виконавської бази опера не була своєчасно поставлена на сцені, не дістала відповідного громадського резонансу, а отже, й художнього визнання. Це трапилося набагато пізніше. Перше виконання опери відбулося 1924 р. Повторно у новій редакції, здійсненій за допомогою видатних українських митців М. Рильського, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, твір був показаний 1937 р. Остаточна музично-сценічна версія, яка принесла опері популярність і славу не лише в Україні, а й за кордоном, була завершена аж 1954 р. І все ж з історичної точки зору написання Лисенком в останні десятиліття XIX ст. цього монументального твору свідчить про високий злет української музики того часу, про її великі потенційні художні можливості.

Вагомість вкладу Лисенка в одну з найважливіших галузей професійного музичного мистецтва — жанр опери — посилюється тим, що його твори репрезентують найрізноманітніші її різновиди. Вони значно розширили репертуарний діапазон українського музичного театру, вивели його за межі народно-побутової тематики лірико-драматичного чи то лірико-комедійного нахилу. Своєю творчістю Лисенко, зокрема, започаткував новий для українського мистецтва вид сатиричної опери, здійснивши музично-сценічну інтерпретацію поеми І. Котляревського "Енеїда" (1910). Схильність до такого сатиричного типу мистецтва Лисенко продемонстрував ще в юнацькі роки: разом із М. Старицьким

та М. Драгомановим він написав (а точніше, склав із популярних оперних мелодій та романсів) оперу "Андріяшіада" — гострий памфлет на директора гімназії Р. Андріяшева, відомого своїми русифікаторськими та антидемократичними поглядами.

Опера "Енеїда", заснована на поетичному творі, що свого часу відкрив нову еру українського письменства, ще раз засвідчила плідний вплив національної літератури на образно-жанрове збагачення української музики та посилення її суспільно-активної ролі. Аналогічно літературному першоджерелу, опера Лисенка позначена образною та емоційною багатоплановістю, в ній сплітаються в єдине ціле мотиви героїки, жанровості, лірики, гумору. "Енеїда" виразно розкрила громадянські позиції її авторів (лібрето твору належить М. Садовському та Л. Старицькій-Черняхівській), зміст опери (особливо другої дії "Бенкет на Олімпі") містить гостру сатиру на царське самодержавство, викриває деспотизм, підлабузництво, схиляння перед чинами. Водночас у ній виразно накреслена лінія звеличення козацького лицарства, його патріотизму і одчайдушної відваги, що досягає апогею в романтично-піднесеному фіналі.

Для створення музичних образів Лисенко використовує розмаїті стильові нашарування. Наприклад, популярний вальс Венери («Звуть мене люди "мати кохання"») репрезентує чисту романтичну лірику, грізного бога війни Марса представляє куплетно-танцювальна кабаретна пісенька, а в партії Зевса та його почту відчутні мотиви італійських оперних арій.

Різнопланово представлені в "Енеїді" українські народно-національні мотиви: близькі до козацьких похідних пісень хори троянців, інтонації побутових романсів звучать в аріях Дідони, на фольклорних хороводно-танцювальних наспівах побудовані жанрові епізоди (дівоча веснянка, козачок). Серед них вирізняється пародійним характером блискучий "Гопак на Олімпі", що майстерно відтворює сатиричний образ олімпійських богів.

"Енеїда" — опера діалогічна. Вона примикає за своєю структурою до пісенно-розмовних п'єс українського класичного театру, проте з відчутним збагаченням музичних драматургічних форм, наближенням їх до класичних оперних. Усе це свідчить про нестандартний підхід Лисенка до оволодіння законами жанру.

Інший аспект новаторських жанрових пошуків розкриває лебедина пісня композитора — опера "Ноктюрн" (1912, лібрето Л. Старицької-Черняхівської). Зміст цієї одноактної "опери-хвилинки" (за визначенням автора) навіяний спогадами минулого і немов огорнутий романтично-ретроспективним серпанком, чарівністю старовинного дворянського побуту. Розповідь про те, як вночі оживають персонажі давніх портретів, сповнена мрійливої задуми, елегійна музика вирізняється своєю витонченістю, просвітлено-сумовитим характером та ніжними пастельними барвами.

Ще одну, зовсім нову сторінку української музично-драматичної творчості відкривають сценічні твори Лисенка для дітей — "Коза-дереза" (1888), "Пан Коцький" (1891), "Зима і Весна, або Снігова краля" (1892). Всі на лібрето письменниці Дніпрової Чайки (Л. О. Василевської). Побудовані за мотивами народних казок, легенд та обрядів, вони наскрізь фольклоризовані: тут панують лише народні мелодії або їхні стилізовані варіанти, пристосовані до розгортання простої сюжетної дії та вокальних можливостей дітей (за винятком "Зими і Весни..." твори розраховані на

дитяче виконання). "Оперки" (так і називав їх Лисенко) приваблюють безпосередністю і щирістю вислову, яскравим колоритом. Вони стали вагомим внеском у справу естетичного виховання молодого покоління.

Композиторська спадщина М. Лисенка охоплює майже всі жанри професійної музики, хоча представлені вони неоднаково широко. Скажімо, досить скромними є його здобутки в сфері оркестрової творчості (одна частина юнацької симфонії до мажор (1868), симфонічна фантазія "Козак-шумка" (1872)). І це зрозуміло, зважаючи на відсутність попиту на такі твори в умовах України. Мало написано Лисенком камерних інструментальних ансамблів, проте серед них є опуси, позначені високими художніми якостями. Це передусім струнний квартет і струнне тріо.

Творчість Лисенка в різних жанрах, незважаючи на те, яке місце — першочи другорядне — вони займають у його композиторському доробку, завжди вирізнялася прагненням до професіоналізації українського музичного мистецтва, до утвердження його самобутніх стильових ознак. Дуже чітко це проступає, зокрема, у фортепіанній музиці. Будучи блискучим концертуючим піаністом, Лисенко чудово відчував виражальні можливості інструмента, відмінно знав світову фортепіанну літературу і сам написав значну кількість (понад 50) фортепіанних творів.

Лисенко не був першопрохідцем у справі залучення фортепіанного мистецтва до української музичної культури. Починаючи з кінця XVIII ст. цей процес проходив доволі інтенсивно, головним чином на рівні домашнього музикування, в надрах аматорської творчості. Він здійснювався, зокрема, через фортепіанні аранжування народних пісенних і танцювально-інструментальних мелодій (п'єси В. Зентарського на основі записів А. Коціпінського, збірники "Народні танці (малоросійські козачки)" О. Рубця (1876), "14 малоросійських пісень, перекладених для фортепіано" Г. Ходоровського (1883) тощо). В. Пащенко, А. Єдлічка, А. Коціпінський, Й. Витвицький, М. Завадський, В. Заремба, Т. Шпаковський та ін. створювали на фольклорній основі розмаїті фортепіанні думки, шумки, чабарашки, вальси, мазурки, а також більші циклічні форми — варіації, попурі, рапсодії. Подеколи їхні п'єси, набуваючи віртуозного характеру, переростали у концертні твори (наприклад, концертні шумки та українські рапсодії М. Завадського). Набули поширення, особливо завдяки творчості П. Сокальського, програмні фантазії на народні теми. Вирізнялися своїм академізмом талановиті, кваліфіковано написані фортепіанні композиції Олександра та Іллі Лизогубів (перша половина XIX ст.). Проте в цілому українська фортепіанна література того часу не виходила за межі прикладної побутової музики.

Для Лисенка не були чужими традиції та художні здобутки аматорського клавірного музикування. Однак, пропустивши їх через призму індивідуального художнього мислення і фахового досвіду, він підняв характерний для своїх попередників та сучасників принцип стилеутворення — поєднання народного, етнічного й загальноєвропейського — на новий вищий професійний рівень.

Фортепіанні твори Лисенка чітко вкладаються у межі жанрів та форм, породжених естетикою романтизму і притаманних для мистецького доробку композиторів-романтиків (Мендельсон, Шуман, Шопен). Це стосується як фортепіанних мініатюр, концертного переосмислення побутових танців, так і великих циклічних форм (рапсодії, сюїти).

Зв'язки з фольклором проявляються тут по-різному — більш або менш опосередковано.

Оригінальністю задуму та його втілення вирізняється один з перших фортепіанних творів Лисенка — Українська сюїта у формі старовинних танців, де тематичною основою окремих номерів-частин — сарабанди, гавота, куранти тощо — послужили оригінальні українські народні мелодії. Блискуче перетворення фольклорних наспівів і танцювальних мотивів у концертно-віртуозному плані демонструють центральні опуси фортепіанного доробку Лисенка — дві фортепіанні рапсодії на українські теми. До речі, друга з них промовисто названа в підзаголовку по-фольклорному "Думка-шумка".

Композитором створено цілий ряд фортепіанних мініатюр програмно-жанрового характеру. Здебільшого це типові для романтичної музики картинки настрою ("Елегія", "Мрії", "Листок з альбому"), модифікації побутових жанрів (численні вальси, "Баркарола", "Мазурка", "Колискова" тощо). Тут впливи українського мелосу, передусім побутового романсу, проявляються більш узагальнено — в особливій м'якій задушевності, наспівності мелодики, її елегійному забарвленні.

Творчість М. Лисенка, що охопила майже всі жанри професійного музичного мистецтва, відіграла вирішальну роль у становленні національної композиторської школи, зближенні самобутніх українських та загальноєвропейських музичних традицій. Вона сприяла виробленню специфічного "українізованого" словника професійної музики, що спирався на засвоєння етнохарактерних образно-виражальних звукових засобів, органічного використання їх в різних музичних жанрових системах. Цей стилетворчий процес мав і має відкритий, перманентний характер. В українському мистецтві він проходив з давніх часів, поступово охоплюючи все ширші жанрові сфери та лексичні нашарування, і не втратив своєї художньо стимулюючої сили до наших днів.

Інтегрування музичних етноелементів у власне авторське музичне мислення, включення їх у професійну музичну мову проходило у Лисенка на різних рівнях: спирання на національний мелос, відповідне забарвлення інтонаційної лексики, поєднання загальноєвропейської мажоро-мінорної системи і характерних для українського фольклору натуральних ладів (діатоніки), використання елементів народної підголоскової поліфонії та драматургічних прикмет фольклорних жанрів. Найширше відображення знайшли у творчості Лисенка інтонаційно-ладові особливості української пісенної лірики та танцювальної музики, а також такого еталонного зразка української мистецької ментальності, як думи.

Велике значення для розвитку таланту Лисенка як національного композитора мало його розуміння необхідності вчитися у великих сподвижників світової музики, бажання переймати їхній досвід у справі творення оригінального, по-справжньому народного мистецтва. В одному з листів до І. Франка композитор писав: "Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець, а учитись музиці на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, в залассся впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами у Глинки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках"[23].

[23] Лист до І. Франка від 8 грудня 1885 р. // М. В. Лисенко. Листи. — Київ, 1964. — С. 156.

Спираючись на творчі досягнення своїх попередників і загальні тенденції розвитку європейського музичного мистецтва, зокрема ідеї романтизму, Лисенко своїм цілеспрямованим утвердженням національної визначеності як невід'ємного компонента музичного професіоналізму виступив у ролі новатора, що відкрив шлях для входження української музики в загальну систему композиторських шкіл світу. Творчість Лисенка підсумувала цілий етап пошуків у даному напрямку, привела до остаточної кристалізації засад національного музичного стилю. Все це і визначило його місце в історії мистецтва як найвидатнішого представника української класичної музики.

Постать М. Лисенка показова для української культури ще в одному плані: його суспільно-громадської заангажованості, свідомого патріотизму. Адже через відсутність власної державності більшість митців України, які прагнули зробити свій внесок у національне відродження, були вимушені переймати функції політичних діячів, наполегливо працювати на суспільній ниві. М. Лисенко, будучи блискучим концертуючим піаністом, а також учасником камерних ансамблів, диригентом, досвідченим педагогом, намагався утверджувати українську ідею в різних ділянках мистецького життя.

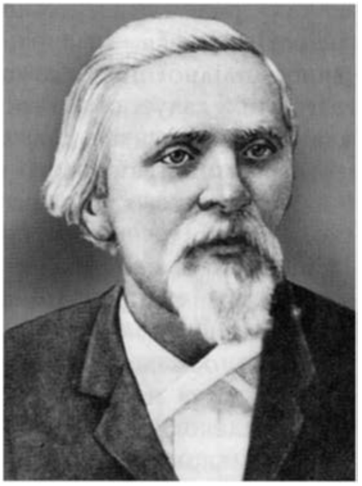
Великого значення в умовах тотальної заблокованості царським урядом різних проявів національного культурного руху мала організація Лисенком аматорських хорових колективів. Влаштовані ним концерти у Києві та Петербурзі (1870—1875), артистичні подорожі по Україні (1890), особливе спрямування концертних програм, де поряд з видатними зразками світового хорового мистецтва чільне місце зайняла українська музика, визначили важливу пропагандистську роль диригентсько-хорової діяльності Лисенка.

Вершиною плідної праці композитора в педагогічній галузі стало заснування в Києві 1904 р. музично-драматичної школи — першого українського професійного закладу такого типу на терені Російської імперії, де виховання висококваліфікованих виконавських кадрів поєднувалось з їхнім національним самоусвідомленням.

Лисенко не обмежував своєї громадської діяльності музичною сферою: він був центральною постаттю в українському суспільному житті, "одним із найдужчих пропагаторів українства", "інтимною силою українського руху" (С. Єфремов).

У 70—80-х рр. композитор брав безпосередню участь у всіх суспільних акціях київської "Громади", близько спілкувався з Драгомановим, всіляко йому допомагав. Зі зростанням мистецького авторитету Лисенка збільшувався його внесок у різні громадські починання. 1908 р. він виступив одним із засновників і очолив Раду старшин "Українського клубу", а пізніше, після його ліквідації, зайнявся влаштуванням клубу "Родина". Композитор брав постійну участь в організації заходів по вшануванню видатних діячів української культури — І. Котляревського, М. Старицького, І. Нечуя-Левицького та ін.

Особливо багато сил і енергії віддав Лисенко пропаганді творчої спадщини Т. Шевченка. Саме його обрано членом журі, а згодом головою Об'єднаного комітету для спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Києві (1906), він же очолив і комітет із відзначення 50-х роковин смерті поета. А в умовах шаленого наступу імперських кіл Росії на будь-які прояви самобутнього духовного життя українського народу подібна діяльність на культурній ниві безпосередньо зми-



Петро Ніщинський.

калась із революційно-визвольним рухом, мала явне політичне забарвлення. Так і розцінювали ініціативи Лисенка царські чиновники: він постійно перебував під поліцейським наглядом, зазнав репресій.

Те, що М. Лисенко був свідомий своєї місії виразника української ідеї, яскраво проявилося в його зусиллях зближення штучно розділених державними кордонами Наддніпрянщини та Галичини, за словами композитора, "двох країв нашої великої Вітчизни". "Я тії думки, що нам, своїм кревним людям, одної матері дітям, не варт, не личить роз'їднатись, але скуплятися якнайміцніше. Велика необачність, що аж до цього часу такі малезні стосунки Галичини з Україною", — писав він у листі до О. Барвінського від 24 жовтня 1869 р. [24]

Крім активного втручання в музичні справи, Лисенко всіляко допомагав налагоджуванню контактів між інтелігенцією Східної та Західної України, сприяв виданню у Галичині творів П. Куліша, українського перекладу Біблії, цікавився галицькою періодичною пресою та журналами.

Тож недарма відзначення 1903 р. 35-літнього творчого ювілею М. Лисенка по всій Україні, а особливо у Львові, перетворилося на всенародне свято.

Смерть Лисенка 6 листопада 1912 р. українська громадськість сприйняла як величезну втрату, а його багатолюдний похорон перетворився в масову демонстрацію всенародної поваги та любові до великої Людини і Митця. Лисенка вшановували не лише як видатного композитора, а й як активного суспільно-політичного діяча, натхненного виразника волелюбних прагнень українського народу. І справді, поряд з Т. Шевченком, І. Франком та М. Драгомановим він був найпомітнішою постаттю в українському культурному й національно-визвольному русі XIX ст.

Петро Ніщинський. Специфічні умови розвитку української музичної культури, велика питома вага в ній аматорства визначили істотне місце в музично-творчому процесі митців, котрі були досить далекими від усталеного поняття "композитор-професіонал". Проте їхня художня спадщина завдяки силі таланту і глибокому проникненню в стихію народної пісенності виявилася немов концентратом тих стильових прикмет, що ознаменували утвердження самобутньої національної композиторської школи.

Саме до таких митців належить Петро Іванович Ніщинський (1832—1896). Він представляє характерний для тогочасного українського суспільства тип культурного діяча широкого масштабу, цілеспрямованого сподвижника національно-суспільного прогресу, однак скованого реаліями матеріального побуту та чиновницькими утисками, що зава-

[24] *Лисенко М. В.* Листи. — Київ, 1964. — С. 103.

жали на повну силу розгорнутися його талантові.

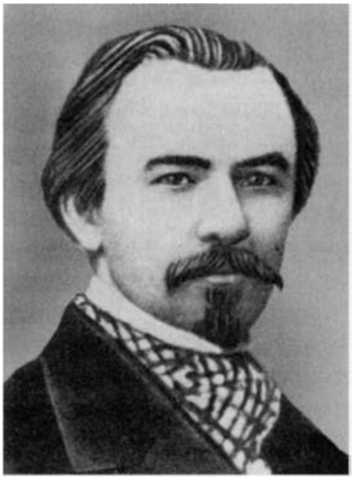
Петро Ніщинський був людиною високоосвіченою, відмінним знавцем античних мов. Завдяки зв'язкам із православною церковною верхівкою він закінчив університетське навчання в Афінах і одержав учений ступінь магістра. Повернувшись на батьківщину і живучи в Одесі, а пізніше у невеликих провінційних містечках Ананьєві та Бердянську, Ніщинський займався педагогікою, літературою, виступав також як хормейстер. Величезне значення для розширення обріїв української культури, для піднесення її світового престижу має його перекладацька праця — здійснені безпосередньо з оригіналів на українську мову переклади видатних зразків античного письменства "Одіссеї", частини "Іліади" Гомера, "Антігони" Софокла, а також на грецьку "Слова о полку Ігоревім".

Композиторський доробок Ніщинського чисельно невеликий. Це декілька обробок українських історичних пісень ("Козак Софрон", "Ой п'є Байда", "Ой гук, мати, гук"), солоспіви "Порада" та "У діброві чорна галка", а також музична картинка з народного життя "Вечорниці", написана 1875 р. на власний текст як вставна сцена до другої дії п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля".

В українське музичне життя П. Ніщинський увійшов передусім як автор славнозвісного чоловічого хору "Закувала та сива зозуля" (1872). Він був уведений композитором у "Вечорниці", однак здобув широке визнання головним чином як самостійний музичний твір. "Закувала та сива зозуля" — один із найвідоміших українських хорів. Він буквально заполонив концертну естраду, увійшов до репертуару численних виконавських колективів різного масштабу — від скромних аматорських об'єднань до висококваліфікованих репрезентативних капел. Твір П. Ніщинського став своєрідною візитною карткою українського хорового мистецтва, не втратив своєї популярності до наших днів.

Інтенсивне концертне життя хору "Закувала та сива зозуля" не випадкове. Таємниця його успіху закладена в концентрованому вираженні тих естетичних тенденцій, які безпосередньо відповідали духовним запитам українського народу, його визвольним прагненням. Він належить до вершинних здобутків української музики XIX ст., овіяних духом романтизму, що проявилося в загостреній експресії та героїзації образів, прославленні доблесті козацького лицарства. Твір має героїко-драматичний характер: це хор-розповідь про страждання, боротьбу і звитягу запорожців, полонених турками. В музиці органічно поєдналися елементи українського епосу, зокрема, інтонації народних плачів, історичних пісень та дум із засадами оперного хорового письма. Незважаючи на складну драматургію, образну багатоплановість, хор напрочуд цільний, динамічний, немов підкорений єдиному пориву, що свідчить про майстерне володіння композитором засадами багатоголосого вокального письма. Все це визначило домінантне місце твору Ніщинського в загальнокультурному українському процесі.

Петро Сокальський — композитор та музичний публіцист. Значний вклад у розвиток української культури вніс своєю багатогранною діяльністю Петро Петрович Сокальський (1832—1887) — постать вельми характерна для українського мистецького середовища XIX ст. своїми різнобічними життєвими і творчими інтересами. Уродженець Харкова, хімік за освітою, він був учителем гімназії, особистим секретарем російського консула в Нью-Йорку, як публіцист



Петро Сокальський.

багато років співпрацював з рядом газет і журналів ("Одесский Вестник", "Санкт-Петербургские ведомости" та ін.). Музика була лише однією із сфер вираження багатогранного таланту Сокальського, проте його праця в цій галузі принесла істотне зрушення в справу професіоналізації українського музичного мистецтва та розвитку науково-естетичної думки.

Постать П. Сокальського показова й тим, що, перебуваючи в ареалі російської культури (митець довгий час жив у Петербурзі, був близько знайомий з представниками Нової російської музичної школи, дружив з О. Даргомижським), він водночас міцно стояв на позиціях самобутності українського мистецтва, відстоював і розвивав його історично-культурні традиції.

Петро Сокальський найбільш відомий як автор фундаментального дослідження "Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом" (видане посмертно 1888 р.). Воно стало справжнім явищем у розвитку світової фольклористики, відкрило нові горизонти вчення про музику.

Досягнення Сокальського на композиторській ниві були скромнішими, однак істотними для утвердження професійної сутності українського музичного мистецтва. Написані в 60-х рр. урочисто-прославна кантата "Пир Петра Великого" (сл. О. Пушкіна) та пройнята революційним духом романтична балада "Слушай" (сл. І. Гольц-Міллера) засвідчили достатньо фахове володіння композитора масштабними музичними формами. Численні солоспіви П. Сокальського створені на вірші російських поетів О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Полежаєва, О. Фета та інших, але є серед них (і це показово) україномовні — на тексти Т. Шевченка та Л. Глібова. Характерним для музики цих творів є поєднання жанрово-побутових мелодичних елементів з декламаційними, що відповідало магістральному стильовому спрямуванню тогочасної камерно-вокальної лірики.

Українська лінія найвиразніше накреслилась в оперній творчості Сокальського. Як і у Лисенка, доробок композитора в цьому жанрі пов'язаний з образним світом "українських повістей" М. Гоголя. Створення їхніх музично-драматичних версій вповні належало Сокальському — бувши літературно обдарованою людиною, він сам писав лібрето для своїх театральних опусів.

Суцільна музична тканина опери "Майська ніч" (1862—1876), відсутність розмовних епізодів виразно демонструють серйозні наміри автора орієнтуватися на зразки "великої опери", відійти від характерних для українського театру пісеннодіалогічних форм. І все ж спирання на традиції національної музичної драматургії проявилося тут досить чітко: це широке використання народнопісенних мотивів у партіях дійових персонажів, яскраве змалювання побутових сцен тощо.

Найвидатніший і найбільш зрілий твір Сокальського — опера "Облога Дубна" (1878), написана за мотивами повісті "Тарас Бульба". В її основу покладені драматургічні принципи, що близько змикаються з оперною естетикою "кучкістів" — Мусоргського, Бородіна, Римського-Корсакова. Це героїчна народна музична драма, де важливу структурно-композиційну роль відіграють масові хорові сцени, колоритні побутові замальовки, часто побудовані на оригінальних народних мелодіях. Інтонації дорозлогих похідних козацьких пісень допомагають композитору відтінити героїчні образи Тараса Бульби, його сина Остапа, протяжних ліричних — матері Катерини. Національно-характерні музичні мотиви (польські, орієнтальні тощо) звучать у партіях другорядних персонажів. Щоправда, є в образній системі твору і деякі нюанси, які суперечать його героїко-драматичній спрямованості. Передусім це мелодраматичні штрихи в зображенні постаті Андрія, недостатньо загострене розкриття сутності трагедійного конфлікту.

Про послідовне звернення Сокальського в театральному жанрі до української історичної тематики, про прагнення писати масштабні оперні полотна свідчать також незавершені творчі спроби композитора: його праця над операми "Мазепа" (за поемою О. Пушкіна) та "Боротьба на Україні" ("Богдан Хмельницький").

Театральні твори Сокальського не позбавлені недоліків. Їхня музика дещо еклектична, заважають емоційному сприйманню драматична в'ялість, розтягненість окремих сцен. Опери не були поставлені на сцені, отже, й не дістали громадського резонансу. Однак з історично-культурного погляду їхнє важливе значення беззаперечне: це ще одне свідчення націленості українського мистецтва на сприймання прогресивних естетичних тенденцій, позитивного впливу на його розвиток історичних та фольклорних течій романтизму.

Композиторська творчість Сокальського виразно відображає також іншу характерну рису епохи — змикання романтичних віянь із слов'янофільством. Особливо чітко це проступає в галузі камерно-інструментальної музики. Сокальський написав ряд п'єс, що представляють типові для романтизму програмні жанрові різновиди — фантазії, музичні картини, рапсодії тощо. Є серед них і присвячені Україні (наприклад, "Soirées d'Ukraine" — шість фантазій для фортепіано), а також низка творів, де програмні заголовки і використані народнопісенні мотиви засвідчують прагнення автора віддати шану слов'янській ідеї ("Слов'янський альбом", "Слов'янський марш", "Далматська баркарола", "Російська сюїта" тощо).

Діяльність Сокальського відіграла важливу роль ще в одній ділянці української культури — в музичній публіцистиці. Адже він був свого роду професійним журналістом, постійно виступав у пресі на різні теми: економічні, суспільні, культурологічні й особливо часто музичні.

А слід сказати, що на той час становище з українською музичною публіцистикою було важким. Урядові заборони перекреслювали можливість існування в Росії україномовної преси, а також висвітлення особливостей самобутньої національної культури.

Численні газети і журнали, що виходили в Києві, Харкові, Одесі та інших містах, приділяли багато уваги музичному життю, діяльності оперних театрів, виступам гастролерів тощо, однак будь-які українські імпрези чи концерти ними послідовно замовчувалися. Нерідко шовіністична антиукраїнська по-

літика одверто проявлялася (наприклад, у газеті "Киевлянин") у прямих нападках та огульному запереченні різних проявів українського національного культурного відродження.

Звичайно, діяльність постійних концертних і театральних оглядачів, що систематично вміщували свої рецензії на сторінках щоденної преси (серед них вирізнявся своїм гострим пером і високим професіоналізмом Віктор Іванович Чечотт), мала значний вплив на формування музичних смаків та популяризацію музичного мистецтва. Вона безперечно сприяла підвищенню культурного рівня населення України, отже, опосередковано впливала й на розвиток національного музичного мистецтва. Для формування української композиторської школи істотне значення мали естетичні дискусії, що розгорталися на сторінках часописів та журналів. Особливо це стосується часто порушуваних актуальних питань про народність і національну специфіку музики, зокрема пропаганду ідей, проголошуваних "Могутньою кучкою" — об'єднанням російських композиторів, куди входили М. Балакірєв, О. Бородін, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, а ідеологом виступав відомий критик В. Стасов.

Велика заслуга Сокальського-публіциста в тому, що він на шпальтах газет і журналів активно включився в боротьбу за утвердження нових прогресивних естетичних течій, вказував на необхідність розглядати культурний процес у тісному зв'язку з життям суспільства, ментальністю того чи іншого народу: "Відчуття правди сильне в масах, ним можна пояснити надзвичайний успіх будь-якої музики, позначеної характером національності. Шопен — слов'янин, Ліст — угорець, Россіні та Белліні — італійці, Глинка — росіянин, Бетховен — німець. Усі ці композитори тому невідпорно впливають на всіх, що в їхній музиці живе правда народів" [25].

Умови існування України в складі Російської держави, щільні історичні й культурні взаємосплетіння, багатовіковий наступ імперської верхівки, спрямований на денаціоналізацію української інтелігенції, привели до появи ряду мистецьких діячів, які вживали в літературно-культурному обігу російську мову і взагалі сприймали українську культуру невіддільно від російської.

Також Петро Сокальський розглядав розвиток російської та української музики в єдиному річищі. Проте, на відміну від інших, учений постійно наголошував на праві українського мистецтва іти самобутнім шляхом, мати власне обличчя.

Промовисто звучить, зокрема, виступ Сокальського на сторінках "Одесского вестника" (1860, № 20) про значення української мови: "Зрозуміло, що люди, не знайомі з мовою, можуть назвати її через незнання жаргоном, провінційністю, якоюсь сумішшю наріч, але тим, які з колиски чують навкруги себе звуки української мови, непростимо відмовлятись від неї. Це такий самий mauvais genre, як відмовлятись від рідного батька чи рідної матері, одержавши якийсь мізерний чин" [26].

Сокальський належав до тих небагатьох критиків, які звернули увагу на явища суто української професійної музичної культури (відгуки на прем'єру опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського в "Санкт-Петербургских ведомостях" (1863, 15 квітня), на постановку опери "Різдвяна ніч" М. Ли-

[25] *Сокальський П.* Вибрані статті та рецензії. — Київ, 1977. — С. 30.

[26] *Каришева Т. П.* П. П. Сокальський. — Київ, 1959. — С. 86.

сенка в Одесі, надруковані в "Одесском листке" (1884 р., № 257, 268) тощо). В полеміці з Ц. Кюї, відстоюючи думку про існування самобутньої української пісенності, відмінної від російської, композитор зазначив: "Опери, вокальні і фортепіанні твори Лисенка дають право додати, що малоросійська музика існує, що б не просторікували ті, що скептично ставляться до всякого прояву оригінального малоросійського духу" [27].

Все це дає право зарахувати П. Сокальського до активних сподвижників національного відродження і видатних представників української музичної школи.

Микола Аркас.

Микола Аркас. Показовою постаттю з погляду специфічних особливостей розвитку української музичної культури XIX ст., а саме щільного стикування аматорської та професійної сфер, є Микола Миколайович Аркас (1853—1909). Він виходець із заможної аристократичної сім'ї грецького походження. Батько був адміралом, командиром Російського чорноморського флоту і військовим губернатором Миколаєва. Сам М. М. Аркас мав звання дійсного статського радника, обіймав високі посади в губернському управлінні. Незважаючи на свою приналежність до верхівки суспільства, близької царському урядові, він став одним з найактивніших учасників українського національно-просвітнього руху. Дружив з М. Кропивницьким, П. Саксаганським, про його діяльність схвально висловлювався М. Лисенко. Аркас заснував миколаївську "Просвіту" (1907), написав першу працю з історії України, що була видана українською мовою і розрахована на масового читача ("Історія України-Русі", 1908). З народницьких симпатій Аркаса випливало його зацікавлення музичним фольклором: він організовував виступи в Миколаєві кобзарів та бандуристів, записував пісні. Аркас зробив понад 80 обробок народних мелодій, написав декілька романсів. Проте в історію української музики він увійшов передусім як автор опери "Катерина", створеної за однойменною поемою Т. Шевченка. Її клавір був виданий власним коштом митця 1897 р.

Як композитор М. Аркас був дилетантом, хоч, безперечно, вельми талановитим. Він не володів достатніми теоретичними знаннями та прийомами композиторської техніки, не зміг сам оркеструвати твір (це зробили Ф. Воячек, а пізніше Й. Прибик). Можна припустити, що й опера "Катерина" була написана не без сторонньої фахової допомоги. І все ж природний музичний талант, органічне відчуття стихії української пісенності дозволили Аркасу створити оперу, що стала одним з найвидатніших зразків музичної шевченкіани.

Володіючи літературним хистом, композитор сам написав лібрето, вміло концентрував увагу на вузлових моментах розгортання змісту однієї з найпо-

[27] Там само.

пулярніших поем Т. Шевченка, де з неперевершеною силою розкривається трагедія жінки-покритки, жінки-матері.

На відміну від більшості тогочасних українських музично-драматичних творів пісенно-діалогічного типу, Аркас пішов шляхом створення суцільного музичного полотна, тим самим ускладнюючи поставлене перед собою завдання.

Найхарактернішою рисою "Катерини" є послідовна побудова її музичного тексту на основі народнопісенного мелосу, передусім лірико-романсового плану. В музичну тканину опери введені оригінальні фольклорні зразки ("Журавель", "Ой на горі, на горі", "По синьому морю" та ін.), до них інтонаційно близькі власні авторські мелодичні структури сольних та ансамблевих номерів.

За своїми жанровими особливостями "Катерина" поєднує засади притаманної українському музичному театрові ліричної народно-побутової опери з елементами психологічної музичної драми. Внутрішню напругу дії посилює введення в сюжет постаті молодого парубка Андрія Безверхого, котрий кохає Катерину і прагне бачити її щасливою. Націленість на психологізацію змісту яскраво проступає в розвиткові образу головної героїні, в змалюванні її різних душевних станів — від жартівливо-безтурботного дуету з Андрієм (I дія), драматичного аріозо "Ой зглянътеся, рідні, на моє лихо" (II дія) до сповненої трагедійного відчаю "Колискової", яку Катерина, вирішивши позбавити себе життя, співає над рідною дитиною (III дія).

Прем'єра "Катерини" М. Аркаса (першої опери за мотивами творчості Т. Шевченка) відбулася в Москві 1898 р., де її показала трупа М. Кропивницького. Протягом наступних п'яти років виставу побачили мешканці Мінська, Вільнюса, Катеринодара, Одеси, Маріуполя, Луцька, Львова, Варшави. Згодом опера стала одним з найрепертуарніших творів українського театру: її постійно показували й показують як на професійних, так і на аматорських сценах. Таїна успіху опери М. Аркаса закладена не лише у зворушливому сюжеті, а й у мелодичному багатстві, щирості та дохідливості музики, що значною мірою компенсує окремі недоліки фахової майстерності.

Композитори Галичини й Буковини. Формування композиторських особистостей та розвиток музично-творчих процесів 60—80-х рр. у Галичині й на Буковині проходили під помітним впливом посилених зв'язків з Наддніпрянщиною — могутньої хвилі літературного і мистецького національного самоствердження, зокрема все більшого поширення культу Т. Шевченка.

Першим звернувся до поезії Великого Кобзаря корифей галицького музичного мистецтва М. Вербицький. Його хорова інтерпретація "Заповіту" належить до найбільш масштабних і піднесених творів композитора, де виразно відчутне прагнення передати музикою велич та силу віщих слів поета.

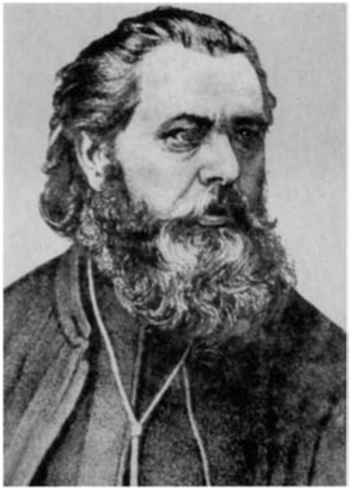
"Заповіт" ("Завіщаніє") Вербицького написаний для великого складу виконавців — подвійного хору (мішаного і чоловічого), соліста й симфонічного оркестру. Його драматургію визначає зіставлення сольних монологічних епізодів та монолітних, компактних за фактурою хорових рефренів. Музика має поважний, епічний характер, що підкреслює вагомість, всенародну значущість звернення Шевченка до нащадків. Знаменно, що хор Вербицького вперше прозвучав 1868 р. на святковому шевченківському вечорі у Львові разом з іншою хоровою композицією на ці ж слова — "Заповітом" молодого М. Лисенка. Так була немов передана естафета музичної шевченкіани від представника

старшого покоління українських митців майбутньому продовжувачеві великої справи.

Цікаво відзначити, що Шевченко увійшов у творчість Вербицького (хоча помилково) також у зв'язку з написанням ним гімну "Ще не вмерла Україна". Річ у тім, що покладений в основу пісні вірш П. Чубинського, вперше опублікований в журналі "Мета" за 1863 р. (№ 4), був приписаний тут Шевченкові й надрукований поряд з його справжнім твором — "Заповітом" (під назвою "Завіщаніє"). Вербицький міг взяти тексти для своїх композицій лише з цього джерела і тим самим, очевидно, сприймав обидва як приналежні Кобзареві.

Інші галицькі композитори, котрі безпосередньо перейняли творчу естафету від М. Вербицького та І. Лаврівського, продовжували розвивати традиції перемишльської школи, працюючи головним чином у галузі хорової та театральної музики. Галичани Віктор Матюк, Анатоль Вахнянин, Порфирій Бажанський, буковинець Сидір Воробкевич виступили послідовниками класичної квартетної манери хорового письма, з домінантними ознаками вертикальної гармонічної фактури, насиченням мелодики інтонаціями побутової пісенності. Розгортаючи свою творчість в єдиному стильовому річищі, вони, проте, значно різнилися індивідуальними нахилами таланту і внесли до скарбниці української культури різні художні цінності.

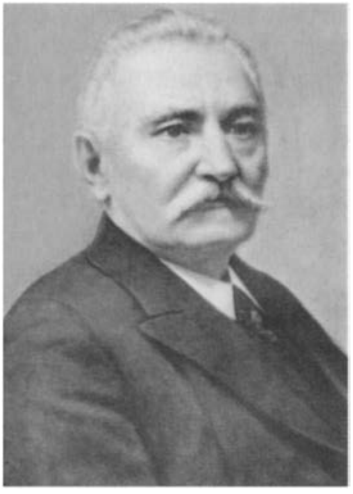
Особливе подвійне місце в українській культурі займає Сидір Воробкевич (1836—1903): він представляє водночас і письменника, і музиканта. Обидві сфери творчої діяльності митця щільно пов'язані між собою, тотожні за жанровостильовим спрямуванням. Воробкевич у всіх іпостасях — яскраво виражений мініатюрист і лірик. На думку ряду до-



Сидір Воробкевич.

слідників, зокрема Івана Франка, найкращими в його літературній спадщині є невеликі ліричні поезії. Так само і в музичній творчості Воробкевича найбільш вдалі хорові мініатюри ліричного складу. Більшість із них написана на власні слова. В тому числі ті, що набули величезної популярності в побуті, стали, по суті, народними: "Над Прутом у лузі", "Сині очі", "Заграй ми, цигане старий", "Там, де Татран круто в'ється" та ряд інших.

Притримуючись в основному засад хорового письма, властивих перемишльській школі та жанру Liedertafel, Воробкевич вніс у палітру західноукраїнського мистецтва нові барви — легкість і блиск музичного вислову, поетичну м'якість, ледь повиту серпанком сентиментальності. За стилем його твори дуже близькі до народних пісень-романсів. Вони, по суті, є типовими зразками побутової романсової лірики, поданої у хоровому викладі. Широко репрезентований у поетично-композиторській спадщині Воробкевича також інший, популярний свого часу побутово-прикладний жанр — так звані застоль-



Анатоль Вахнянин.

ні пісні для чоловічого хору без супроводу ("Сли Черемошем вино текло", "При вині" тощо).

Воробкевич одним із перших виступив активним музичним інтерпретатором поезії Шевченка. Щоправда, його численні твори на тексти "Кобзаря" своїм шаблонноквартетним характером і сентиментальним відтінком мало відповідають образності та поетиці Шевченка. Однак є й винятки: до них належать чоловічі хори "Минають дні" та драматизований, динамічний "Огні горять", котрі посіли істотне місце в концертному репертуарі й забезпечили творчості Воробкевича помітне місце в музичній шевченкіані.

Значну роль в утвердженні й популяризації засад української композиторської школи відіграв Анатоль Вахнянин (1841—1908), і не лише своєю музичною творчістю, а й активною громадською діяльністю, організаторським хистом. Він вирізнявся серед галицьких музикантів своєю високою суспільною позицією. Професор гімназії, відомий літератор, лідер партії народовців, посол до австро-угорського парламенту, він мав можливість використати (і використовував) свій авторитет для піднесення рівня українського культурного життя. Один лише перелік громадських товариств і об'єднань, до виникнення котрих він був безпосередньо причетний, промовисто доводить значення його починань для ствердження професіоналізму в українському музичному мистецтві.

Вахнянин виступив з ініціативою заснування товариства "Просвіта" (1868), організував музичне товариство "Торбан" (1870), був одним із засновників та першим диригентом хорового об'єднання "Боян" (1891), а також Союзу співацьких і музичних товариств (1903), першим директором Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1903—1908), видавцем збірника хорових творів "Кобзар" (1885).

Композиторська спадщина А. Вахнянина невелика за обсягом. Проте вона має значну художню цінність, особливо з погляду розвитку національного стилю в професійному музичному мистецтві.

Незважаючи на свою приналежність до старшого покоління галицьких митців і безпосереднє спирання на традиції перемишльської школи, Вахнянин чуйно реагував на нові естетичні віяння. Значну роль відіграло особисте знайомство композитора з Лисенком: Вахнянин листувався з ним, активно пропагував його творчість. Вплив Лисенка виразно позначився на зверненні Вахнянина до хорових обробок народних пісень, причому різних за своєю жанровою природою — історичних, обрядових, ліричних, жартівливих. Хоча його опрацювання не виходять за межі усталеної форми куплетних гомофонно-гармонічних розкладок на мішаний хор, у них виразно помітне прагнення композитора підкреслити специфічні ладово-інтонаційні особливості фольклорних мелодій, їх емоційний характер ("Ой ту-

жить", "Чумарочка", "Чи я в лузі не калина була" та ін.).

Своєрідним індивідуальним почерком позначені оригінальні хори Анатоля Вахнянина, де важливе місце посідає громадянська тематика. Подібно до представників перемишльської школи, він широко спирався на техніку складання чоловічих квартетів, вироблену в творчості Ф. Шуберта та його епігонів, так званих регенсбургерів: йдеться про чотириголосі хори типу Liedertafel, написані в дусі народних пісень із характерною нескладною гармонічною фактурою. Подібні твори були поширені не тільки в Німеччині та Австрії, а й у Чехії, серед південних слов'ян, з якими галичани, зокрема сам Вахнянин, мали тісні контакти. Хори Вахнянина на відміну від творів його попередників вирізняються більшим емоційним вивільненням, появою нових виражальних прийомів, запозичених із арсеналу романтичної музики. Яскрава мелодична образність творів героїко-закличного типу, напрочуд співзвучних волелюбним настроям суспільства, робила їх вельми репертуарними. Хори Вахнянина "Наша жизнь" (сл. І. Гушалевича), "Ура, у бій!" (сл. власні), а також солоспів "Помарніла наша доля" (сл. Ю. Федьковича) та інші користувалися великою популярністю серед молоді, а мелодія хору норманів "По морю, по морю", як уже мовилося, стала основою відомої революційної пісні "Шалійте, шалійте, скажені кати".

Яскравим представником романтизму виступив Вахнянин у своєму центральному творі — опері "Купало", над якою працював упродовж 1870—1892 рр. Будучи одночасно літератором та композитором, він сам писав лібрето й музику, отже, цілком самостійно, одноосібно формував зміст і драматургію твору. В ньому романтичні традиції дуже щільно зімкнулися з національними. Його сюжет, забарвлений східною екзотикою, сповнений типово романтичними мотивами: фатальними ситуаціями, сплетінням любові й ненависті, жорстокості та високих, благородних почуттів. Водночас він близько перекликається з українськими народними переказами і думами про Марусю Богуславку, Роксолану та інших дівчат, що потрапили в турецький полон, розповідає про козацькі походи.

У ряді моментів зміст "Купала" перегукується із "Запорожцем за Дунаєм", хоч, приступаючи до праці над твором, Вахнянин навряд чи міг знати оперу Гулака-Артемовського. До речі, обидва ці твори багато в чому типологічно спільні із зингшпілем В.-А. Моцарта "Викрадення із Сералю" та іншими операми "турецької" тематики, розповсюдженими в Європі: йдеться про звернення до екзотичних образів, поєднання ліричних і комічних елементів, несподіваний порятунок героїв завдяки благородству колишніх ворогів.

Романтичні віяння наклали помітний відбиток на драматургічно-лексичну структуру опери. В загальноромантичному плані витримана партія Паші, особливо його центральна арія "І я любив колись в житті". Властивий для романтичної образності псевдосхідний колорит репрезентують пісня Муедзина, комедійне тріо євнухів. Однак найважливіше значення для формування музичного стилю опери мало безпосереднє перенесення романтичних традицій на український ґрунт, широке використання фольклорних мотивів. Із цього погляду показове чільне місце в драматургії опери різноманітних хорових епізодів: вони розкривають поезію народних обрядів (купальські ігри, пісні "Гей, на Івана, гей, на Купала", "Палай, палай, Купалоньку") та героїку козацьких походів (хор козаків "Ура, у бій!"), відті-

Віктор Матюк.

нюють драматичні ситуації (хор полонених "Ой горе нам, ой горе нам"). А загальна врочиста молитва "Пречиста Діво, мати руського краю", витримана в стилі церковного хоралу, виразно підкреслювала патріотичну наснагу твору. Традиційна для українського театру романсова елегійна пісенність домінує в сольних партіях головних ліричних персонажів та майстерно написаних вокальних ансамблях.

Суцільно вокалізований (без розмовних діалогів) твір Вахнянина мав усі дані для того, щоб стати важливою ланкою у розвитку національної оперної школи. На жаль, його сценічне життя, подібно до ряду інших українських опер, почалося з великим запізненням. Щоправда, окремі сцени з "Купала" були поставлені музикантами-аматорами Львова ще 1871 р., часто виконувались у концертах хорові номери. Однак у повному обсязі прем'єра опери відбулась лише 1929 р. в Харкові (в редакції М. Вериківського). 1991 р. її постановку в новому більш досконалому опрацюванні М. Скорика здійснила Оперна студія при Львівському вищому музичному інституті ім. М. В. Лисенка (нині Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка), а згодом і Національна опера в Києві, що остаточно закріпило місце "Купала" у сценічному репертуарі й дало змогу належно оцінити художні вартості твору.

Вроджений мелодичний хист, відчуття пластики й виражальних можливостей вокалу дозволили В. Матюку (1852—1912) створити зразки піднесеної, схвильованої лірики, переважно забарвленої патріотичними мотивами. Серед його творів найбільшу і довготривалу популярність здобули хори "Крилець", "До руської пісні" на сл. Б. Кирчова, "Не згасайте, ясні зорі" та солоспів "Веснівка" (обидва на сл. М. Шашкевича).

Незважаючи на те, що процес засвоєння національного музичного стилю прослідковується в доробку композиторів Західної України дуже виразно, він проходив тут не з такою інтенсивністю, як було на Наддніпрянщині. На заваді стояла деяка провінційна замкненість, вимушена звуженість сфери їхньої діяльності. Певну роль відіграло в цьому те, що більшість представників музичної культури Галичини й Буковини були сільськими священиками, а це ускладнювало їхні контакти з культурним світом і не могло не позначитися на особливостях їхніх мистецько-світоглядних позицій.

Недарма М. Лисенко закидав галицьким митцям, що їм бракує самобутнього стильового почерку: "Нема, нема у вас реальної школи; без неї і в музиці, і в поезії ви довіку будете не самими собою, ви поневірятиметесь по задворках найпослідущої австрійської продукції, коли б то доброї німецької — сучасної (думаю, що вона чужа), а то тієї пансла-

вістичної бездарної мішанини, що вродилась на тлі німецько-польсько-чеської — melang'a культури" [28].

Саме орієнтація на творчі принципи М. Лисенка стала основною рушійною силою професійного зростання галицьких музикантів у 80—90-х рр. І це зрозуміло. У той час його твори все більше проникають у концертний та театральний репертуар, особисті зв'язки з мистецькою громадськістю Галичини стають особливо щільними; зрештою, сам композитор як через безпосереднє листування з представниками творчої молоді, так і через своїх друзів-однодумців (насамперед І. Франка та В. Шухевича) намагався всіляко впливати на музичні процеси. Внаслідок цього серед молодих композиторів Західної України сформувалася своєрідна лисенківська школа. Один з найталановитіших її представників — Остап Нижанківський (1863—1919), життя якого є разючим прикладом того, як невідрадні суспільно-політичні умови нищили українські таланти, вбивали мистецьку ініціативу. Нижанківський був феноменально обдарованим диригентом і чудовим організатором. Він відіграв важливу роль у розгортанні музичного руху в Галичині як засновник хору "Академічного братства", диригент львівського і стрийського "Боянів", керував монументальним зведеним хором під час святкування Лисенкового ювілею у Львові 1903 р.

Остап Нижанківський.

На жаль, через матеріальні обставини митець не зміг піти за своїм справжнім покликанням і присвятити життя музиці, вповні розкрити свій небуденний талант. Змушений прийняти сан священика й працювати в різних сільських закутках, він називав це "трагедією свого життя". Однак Нижанківський не здавався: будучи людиною активного громадського темпераменту, він багато сил віддав суспільно-політичній діяльності, організації селянських кооперативів, не поривав зв'язків із музичними колами, видавав пісенні збірники тощо. Життя композитора закінчилося трагічно: під час польсько-української війни його як сподвижника української визвольної боротьби у 1919 р. розстріляли польські жандарми.

Кількість музичних творів Нижанківського невелика, причому написані вони здебільшого в юності. Проте є серед них справжні художні перлини. Передусім це чоловічі хори без супроводу "Гуляли", "З окрушків" ("Золоті зорі") на тексти Ю. Федьковича. Драматизація і динамічна наснага образів, тонке відчуття виражальних можливостей хорової фактури, запозичені з української пісенності ладові звороти, свіжі гармонії, а передусім загальна, наповнена подихом збурених романтичних настроїв концепція творів свідчили, що композитор намагався іти новаторськими шляхами, утверджувати самобутні стильові

[28] Лист до І. Франка від 8 грудня 1885 р. // М. В. Лисенко. Листи. — Київ, 1964. — С. 155—156.

Євген Купчинський.

ознаки української музики. Успішно працював Нижанківський також у фортепіанному жанрі (коломийкове попурі "Вітрогони"), в галузі обробок народних пісень, здійснив цікаве аранжування для чоловічого хору різних слов'янських гімнів тощо.

Нижанківський промайнув на мистецькому небосхилі Галичини наче осяйний блискучий метеор. "Найкращі хвилини естетичного вдоволення, найсильніші враження музичних ефектів, яких доводилося мені зазнати в ранній молодості, завдячую Нижанківському", — стверджував Ф. Колесса [29].

Творчо близьким до О. Нижанківського був Євген Купчинський (1867—1938) — композитор, автор трьох пісень для голосу з фортепіано: "Доля" (сл. Т. Шевченка), "Моя пісня" (сл. М. Бачинського), "У садочку" (сл. К. Вікторинова), виконавець на популярному у 80—90-х рр. XIX ст. струнному щипковому інструменті — цитрі — перекладених ним самим для цього інструмента творів багатьох українських і західноєвропейських композиторів, попурі на теми народних пісень, дивертисментів, фантазій, танцювальних і ліричних пісень, маршів.

Яскравою творчою індивідуальністю відзначався інший представник лисенківської школи Генріх Топольницький (1869—1920). Життєві обставини і важка хвороба не дозволили йому інтенсивно працювати на музичній ниві: композиторська спадщина Топольницького охоплює всього лише декілька хорів та обробок народних пісень, знову ж таки написаних у ранній молодості. І все ж саме вони є одним із найпереконливіших свідчень різкого повороту західноукраїнської музичної творчості в бік національного стилеутворення. З цього погляду привертають увагу тематично-жанрові особливості музики Топольницького, його звернення до фольклорних джерел ("В'язанка народних пісень" для мішаного хору без супроводу) та вокальної інтерпретації поезії Шевченка (кантата "Хустина", хори "Ой три шляхи", "Перебендя" та ін.). Особливо виразно талант і стильове спрямування творчості Топольницького, його орієнтація на естетичні засади, пропаговані Лисенком, проявилися у кантаті "Хустина" (1894). У глибоко емоційній, драматизованій музичній розповіді про очікування дівчиною коханого чумака та його трагічну смерть злилися в єдине ціле засоби вокального оперно-аріозного письма, програмно-зображальні елементи та органічне перетворення інтонаційно-ладових та метро-ритмічних особливостей української пісенності.

Наприкінці XIX ст. в атмосфері загальної боротьби за самобутність та професіоналізацію української культури на музичну арену виступили галицькі митці, з творчістю яких пов'язане розкриття нових горизонтів розвитку

[29] Артистичний вісник. — 1905. — Зош. IX—X. — С. 127—128.

Генріх Топольницький.

Денис Січинський.

національної композиторської школи. До них належить Денис Січинський (1865—1909), що, починаючи від характерних для лисенківської школи жанрів і форм (кантата "Дніпро реве" на слова В. Чайченка — псевдонім Б. Грінченка, "В'язанки" хорових обробок народних пісень), еволюціонував у бік витонченого ліризму й психологізації музичних образів (солоспіви, опера "Роксолана" тощо).

Зробив свій внесок в утвердження фольклорно-стильової течії української хорової музики всесвітньо відомий учений-етнолог і палкий пропагандист творчості Лисенка Філарет Колесса (1871—1947). Свою діяльність на музичній ниві у 90-х рр. XIX ст. він розпочав саме як композитор — автор хорів на вірші Т. Шевченка та обробок народних пісень, об'єднаних у цикли: "На щедрий вечір" (1892), "Вулиця" (1895), "Козаки в піснях народних" (1897), "Обжинки" (1898), "Гаївки" (1900) та ін. У групуванні пісень Колесса відштовхувався від характеру їх побутування, місця у народному житті, звичаях і обрядах, отже, прагнув поєднати жанрово-музичні вихідні позиції з етнографічними. Опрацьовуючи народні наспіви, Колесса майстерно використовував темброві багатства хору, зіставлення різних голосових партій та регістрів для надання звучанню рис рельєфної картинної зображальності. Недарма у підзаголовках деяких циклів зазначено: "картина етнографічна у співах народних".

На зламі століть почав свій шлях у мистецтві і Станіслав Людкевич (1879—1979). Його естетичне кредо — прагнення підняти пошуки самобутнього національного стилю на загальносвітовий професійний рівень, залучити до музичного обігу українську поезію великого суспільно-громадського, революційного значення — знайшло вираження уже в перших творчих спробах композитора і особливо в розгорнутому хорі у супроводі оркестру "Вічний революціонер" на слова І. Франка (1898). Твори Людкевича, що ознаменували новий етап розвитку українського музичного мистецтва, не змусили довго чекати на себе: його велична кантата-симфонія на текст Т. Шевченка "Кавказ" була написана 1905—1913 рр.

Філарет Колесса.

Симфонічна творчість. Якщо поглянути на творчі досягнення провідних українських композиторів XIX ст., впадає у вічі одна закономірність: незважаючи на різні життєві долі, рівень таланту, професійну заангажованість, вони виявляють у своїй творчій діяльності дивовижну схильність до одних і тих самих музичних жанрів (головним чином вокальних), залишаючи поза увагою інші, навіть вельми на той час пріоритетні. І це мало свої причини.

Несприятливі обставини існування української культури, її штучне блокування з боку державних чинників, обмежена виконавська база призвели до нерівномірності розвитку різних галузей музичного мистецтва. Ряд із них був позбавлений можливості нормального функціонування і в результаті не знайшов належного місця у композиторському доробку. Прикладом може бути незначна роль в українському музично-творчому процесі XIX ст. симфонічної музики.

У світлі загальних тенденцій розвитку світового мистецтва це явище не можна вважати нормальним: адже саме XIX ст., епоха романтизму, ознаменувало величезне піднесення цього виду музики, зокрема, визначило вершинні досягнення ряду слов'янських національних композиторських шкіл. Досить пригадати хоч би симфонічну творчість Бородіна, Римського-Корсакова, Чайковського в Росії або ж Сметани, Дворжака в Чехії.

Через скрутне становище професійної музичної культури лінія розвитку симфонізму в Україні накреслилась лише пунктирно. Проте у нечисленних симфонічних творах (аналогічно як і в інших жанрах) виразно помітне утвердження засад національного стилеутворення, залучення фольклорних багатств у виробленні загальноєвропейською музикою жанрово-драматургічної форми.

На зламі XVIII і XIX ст. такий зразок оркестрової творчості репрезентує написана в ранньокласичному стилі "Українська симфонія" чеха Ернеста Ванжури (цьому авторові належать також симфонії "Російська" та "Польська"), де за тематичний матеріал правлять популярні українські пісні "Ой гай, гай зелененький", "Вийшли в поле косарі" та ін.

Високий художній рівень притаманний Симфонії соль мінор невідомого автора початку XIX ст., що виконувалась на відкритті Одеського оперного театру 1809 р.[30] Характерною рисою цього твору є блискуче перетворення українських народнопісенних інтонацій, їх органічне введення в оркестрову тканину. Симфонія написана рукою талановитого майстра-професіонала, який вільно володів засадами класичного симфонічного письма. Вона вирізняється яскравою мелодійністю, чіткою драматургією, елегантністю форми, легким, стрімким плином музичних думок, що так властиво симфонізму Й. Гайдна і особливо В.-А. Моцарта. Разом з тим музика твору на-

[30] Певний час її авторство приписувалось М. Овсяннико-Куликовському.

скрізь пройнята духом українського пісенно-танцювального фольклору; це чудово ілюструє його фінальна частина — динамічний, іскрометний "Козачок".

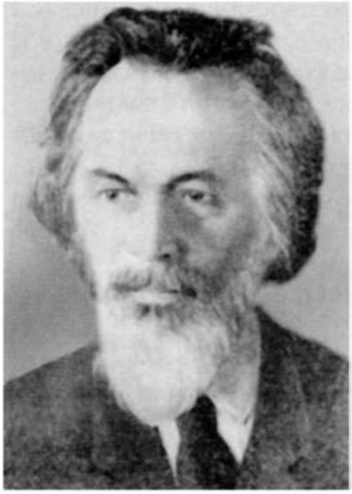
Яскраві зразки українського симфонізму, що виникли на зламі XVIII й XIX ст., не набули широкого виконавського розповсюдження і скоро на довгі десятиліття потрапили в забуття. Отже, згадані симфонії не змогли стати генератором подальшого розвитку властивих їм стильових принципів. Тим більше, що через відсутність виконавської бази, а також певного соціального замовлення українські композитори рідко зверталися до оркестрової музики. Збереглися лише скупі дані про поодинокі симфонічні твори І. Вітковського, І. Лозинського, П. Селецького. На жаль, їхні партитури втрачено. Зрештою, навряд чи своїми художніми якостями вони змогли б змінити ситуацію щодо маргінесного становища симфонізму в українській музичній культурі XIX ст. Показово, що навіть у пребагатій спадщині М. Лисенка значиться всього одна, і та незавершена Симфонія до мажор та невелика оркестрова фантазія "Козак-шумка".

Безперечно, важливе значення для утвердження стильових засад української оркестрової музики мали симфонії (а точніше, увертюри) М. Вербицького. Їх виникнення у 40—60-х рр. було зумовлене творчими зв'язками композитора з театром, тобто наявністю конкретного замовника: симфонії виконувалися перед виставою і повинні були вводити глядачів у відповідний емоційний настрій.

Незважаючи на нечисленність і, скоріше, випадковість появи, українські симфонії другої половини XIX ст. виразно відображали характерні естетичні риси загального музично-творчого процесу. Йдеться, зокрема, про утвердження романтичних традицій на базі широкого використання українського пісенного мелосу.

Яскравим прикладом може бути "Українська симфонія", написана 1876 р. Михайлом Колачевським, 25-річним студентом Лейпцизької консерваторії. Вона побудована за усталеними драматургічними схемами романтичних симфоній ліричного жанру, широко представлених у творчості Ф. Мендельсона та Ф. Шуберта. Проте домінуючим у її сприйманні є відчуття глибокого проникнення у світ українського мелосу: як основний тематичний матеріал тут використані широковідомі українські пісні. Відповідно до емоційного характеру частин, композитор відібрав для кожної з них народні мелодії певного жанрового типу, котрі визначають зміст музичної образності. Просвітлений, елегійно-задумливий настрій першої частини утверджує введення відомої пісні з "Наталки Полтавки" "Віють вітри, віють буйні" як головної теми та ліричної "Йшли корови із діброви" як побічної. Друга частина симфонії, що має жвавий, веселий характер (Intermezzo scherzando), заснована на мелодії жартівливої пісні "Дівка в сінях стояла". У третій (Romanze) — ліричній кульмінації циклу — звучить наспів проникливої, задушевної історичної пісні "Побратався сокіл із сизокрилим орлом". А танцювальну стихію моторного динамічного фіналу виразно підкреслюють популярні козачкові наспіви "Ой гай, гай зелененький" та "Ой джиґуне, джиґуне".

Отже, саме народна пісня виступає в симфонії Колачевського головним фактором емоційно-образного узагальнення. Що такий тип лірико-пісенного симфонізму був особливо близьким ментальності українських митців, свідчить і Симфонія соль мінор Володимира Сокальського (небожа П. Сокальського). Хоча вона виникла на двадцять років



Володимир Сокальський.

пізніше твору Колачевського (симфонія написана 1892 р.), використані композиторами драматургічно-стильові принципи мають багато спільного. Твір Сокальського, як і Колачевського, також репрезентує пісенно-ліричний тип симфонізму романтичної традиції. Особливо помітний тут вплив естетики Чайковського. Дотримуючись усталених у романтиків засад побудови чотиричастинного симфонічного циклу, прийомів розвитку тематичного матеріалу, зокрема варіантності, композитор водночас широко спирається на образну виразність та інтонаційний лад українських лірико-романсових та жартівливо-танцювальних народних мелодій. У симфонії немає цитатного використання фольклорного матеріалу. Проте не тільки характер мелодичних мотивів, а й цілий ряд фактурних особливостей вказують на безпосередні запозичення з різних жанрів народної пісенної та інструментальної музики. Особливо виразно це проступає у жвавому танцювальному фіналі, заснованому на козачкових темах.

Як правило, українські композитори зверталися до симфонічної (а ширше — взагалі оркестрової) музики лише спорадично. Тим-то про систематичний розвиток цієї галузі творчості у XIX ст. говорити не доводиться. І все ж наявність у мистецькому доробку ряду талановитих симфонічних опусів, причому з чітко окресленими стильовими рисами, своєрідною манерою вислову, виникнення специфічного, заснованого на фольклорних джерелах типу лірико-пісенного симфонізму (до речі, близько спорідненого з лірико-пісенним різновидом української опери) виразно свідчили про потенційні можливості національної композиторської школи, про її прагнення охопити різноманітні сфери професійної музичної творчості.

XIX ст. характеризується інтенсивним розвитком українського музичного мистецтва, його активним входженням до світового культурного простору. Бездержавне суспільно-політичне становище України, намагання імперських структур нав'язати їй статус культурної провінції створювали на цьому шляху численні перешкоди. Особливо відчутно це позначилося на функціонуванні професійної виконавської бази, як правило, відчуженої від традицій українського етносу, його мистецьких запитів. Безперечно, діяльність у межах України російських, польських, німецьких музичних організацій, театрів, оркестрових та хорових колективів, освітніх закладів відіграла немалу роль у піднесенні загального споживацького рівня музичної культури, проте не змогла повністю компенсувати відсутність власних фахових виконавських та просвітницьких структур, покликаних стимулювати національну композиторську творчість, пропагувати її досягнення. Цю прогалину певною мірою заповнювали, щоправда, аматорські об'єднання, котрі нерідко піднімалися до високого професіона-

лізму і значно сприяли активізації національного музичного життя.

Незважаючи на несприятливі умови, розвиток професійної української музики дав у XIX ст. напрочуд вагомі результати: саме в цей період остаточно кристалізується виразно окреслений національний музичний стиль. Українська музична творчість розгорталась у контексті загальноєвропейських естетичних тенденцій і, в першу чергу, традицій та художніх засад романтизму, проте в ній чітко позначились власні специфічні особливості.

Процес поєднання загальноєвропейських та національно-своєрідних засобів музичної виразності, який почався ще в попередніх епохах, набуває зараз особливо інтенсивного, бурхливого характеру, стає визначальним стильовим орієнтиром.

Фольклоризація професійної музики проходила в Україні, порівняно з іншими слов'янськими країнами, набагато активніше і безпосередніше. Народна пісенність могутнім струменем влилась у річище професійної музики, захопила всі її різновиди. Сприяло цьому передусім велике багатство й різноманітність українського музичного фольклору. Майже всі жанри і форми романтичної музики, що увійшли в актив національної композиторської школи, зазнали на українському грунті трансформації, викликаної зімкненням із народним мистецтвом.

Процес самобутнього музичного стилеутворення проходив на різних рівнях, найширше на мелодико-інтонаційному. У творчій практиці набуло загального розповсюдження цитатне використання народних мелодій або ж їх інтонаційних архетипів, побудова тематичного матеріалу на фольклорних мотивах.

Велике значення мало введення у музичну тканину окремих етнохарактерних ладогармонічних засобів, головним чином пов'язаних із думним епосом. Помітне також використання своєрідних принципів організації музичного матеріалу, опора на типові, традиційні, переважно танцювальні жанрові структури — козачок, гопак, коломийка, звернення до особливих форм народного багатоголосся — гуртового співу та підголоскової поліфонії.

У XIX ст. формування лексично-стильових особливостей української професійної музики спиралося на найбільш розповсюджені, загальнодоступні шари народної пісенності. Звідси, зокрема, таке велике місце в музичному словнику епохи пісенно-романсових і танцювальних мотивів. Наступні покоління композиторів значно розвинули й поглибили ці засади: відкриваються архаїчні пласти української пісенності, її жанрові різновиди, фольклорні елементи змикаються з найрізноманітнішими, в тому числі й авангардними стильовими тенденціями. Цей процес має відкритий, перманентний характер — він продовжується й донині.

Поєднання національно-особливого та загальноєвропейського проходило в XIX ст. у відповідності з індивідуальними творчими нахилами композиторів, особливостями їхніх талантів. Саме на цьому ґрунті сформувався цілий ряд видатних мистецьких постатей. Серед них чільне місце займає М. Лисенко, котрий свідомо вибрав своїм творчим кредо кристалізацію самобутнього національного музичного стилю.

Важливою і примітною особливістю української музичної творчості XIX ст. були її напрочуд сильні зв'язки з літературою. Як, мабуть, у жодній іншій національній культурі здобутки майстрів слова (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Шашкевича, Т. Шевченка, І. Франка та ін.) служили безпосереднім імпульсом для формування засад

національної композиторської школи. Знаменно, що й самі письменники нерідко ставали активними учасниками музично-творчого процесу. Опора на літературу впливала на естетичні орієнтири композиторів, визначала характер образності та національне забарвлення їхніх творів. Вона позначилася і на лексично-стильових особливостях музики. Специфічні риси української мови та поетичних зразків, покладених в основу вокальних композицій, диктували свої інтонаційні закономірності, засади побудови мотивів і фраз.

Між розвитком музичного мистецтва у різних регіонах України, розділених державними кордонами, існували певні відмінності, зумовлені геополітичними обставинами. Проте це не стояло на заваді спільності та взаємозумовленості процесів, спрямованих на утвердження єдиної за стильовими прикметами композиторської школи.

XIX ст. — напрочуд важливий класичний етап історії української музики. Вона стала на той час одним із найголовніших чинників відродження і професійного визрівання національної культури. Музично-естетичні принципи, вироблені у той період, визначили важливі віхи наступного мистецького прогресу.

Розділ 3

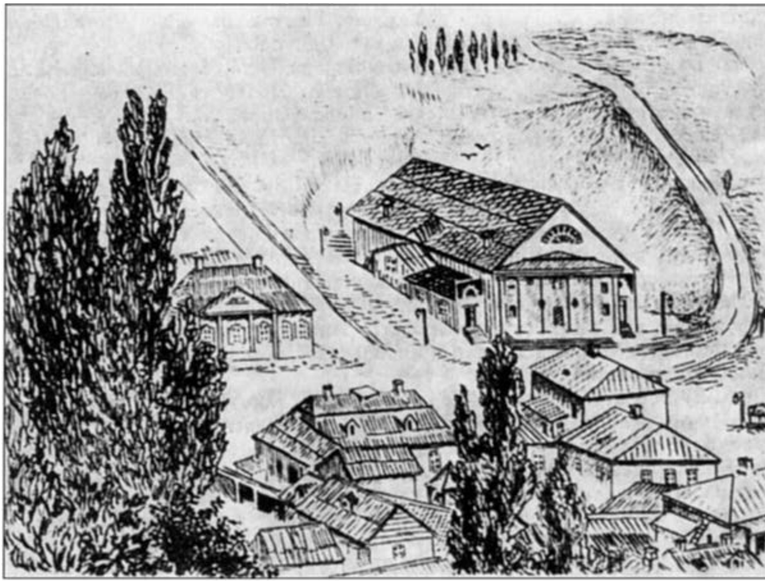
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

М. Уваров. П. Саксаганський — Гнат Голий ("Сава Чалий" І. Карпенка-Карого). 1900-ті рр.

3.1. Початки нового українського театру — професіонального й аматорського (перша половина XIX ст.)

Власне, про український театр на початку XIX ст. допоки говорити не доводилося, оскільки у той час його не було. Ідеться про іншомовне театральне мистецтво на українській етнічній території, основні тенденції розвитку якого були закладені впродовж останніх десятиріч XVIII ст. Адже після ліквідації шкільного театру в Києво-Могилянській академії та Харківському, Чернігівському і Переяславському колегіумах (60-ті рр. XVIII ст.) театральне життя на території України, що перебувала під владою Росії, тобто на Лівобережній Україні, надовго завмерло, а після ліквідації Запорозької Січі (1775), коли набувала обертів русифікація України, про появу нового українського театру, як і нової літератури на основі народної мови, ще не йшлося. Набагато гіршим було становище на Правобережній Україні, яка належала Польщі. Приєднання Галичини до Австрійської монархії (1772) не послабило польського гніту в духовній сфері, а тільки — на правах пріоритетності — додало австрійський німецькомовний фактор. Умови існування української культури на тій території Правобережної України, яка до третього поділу Польщі (1795) залишалася в межах цієї обкраяної держави, ніяк не поліпшилися. Мало що змінилося й після переходу цих земель у російське підданство, тому що упродовж багатьох десятиліть польські культурні впливи були панівними, а спротив їм чинився, певна річ, за рахунок російської освіти і культури, що, як і в Польщі, були зорієнтовані на західноєвропейські моделі.

Геополітична ситуація, що склалася на українській етнічній території, певною мірою відображала й ситуацію театральну. Щодо цього цінні розмірковування І. Франка: "Коли отак у Росії і Польщі, хоч на чужих взірцях, звільна виростала власна національна драма [...], Русь-Україна найшлася в зовсім некорисних обставинах. Геройські, хоч безплодні зусилля козацьких воєн вичерпали на довгий час силу нації: опізнили її духовий розвиток. Розділи Польщі при кінці XVIII віку не принесли наразі користі для розвою України, а противно, відірвавши від неї Червону Русь, поклали нову перепону одноцільному розвоєві національному, перепону, що мусила з часом збільшуватися в міру того, як розвій політичних інституцій, шкіл і літератури в Австрії і Росії розходився в різні боки. От тим-то й вийшло, що хоча від кінця XVIII ст. і



Київський міський театр (збудований 1805 р., зруйнований за ветхістю 1851 р.).

українці, відкликаючись на віяння часу і потреби суспільності, почали й собі ж творити нову літературу на народній мові і пройняту новочасними гуманними та просвітніми ідеалами, ся література була дуже слаба, довгий час вважалася прищіпкою літератури російської і, певно, тільки яко така й була толерована [...] В Галичині, слабосилій, темній та вбогій, до самого 1848 року діло стояло ще гірше [...] Оті відмінні колії розвою, може, найдосадніше виявилися на полі драматичної літератури як роду творчості найбільше сложного і найбільше чуткого на всі духові і політичні течії, які відбуваються серед даної суспільності" [1].

Російські й польські професіональні трупи і палацово-поміщицькі театри на Лівобережній і Правобережній Україні. На тій українській етнічній території, що з 1795 р. перебувала у складі Російської імперії і яку згодом у нашій історіографії прийнято було називати Наддніпрянською або Східною Україною (на відміну від Галичини, Буковини і Угорської Русі, котрі у XX ст. дістали описову назву "західноукраїнські землі"), професіональні трупи з'явилися на двох протилежних полюсах. У Харкові того ж 1795 р. було створено російську професіональну трупу під керівництвом відставного придворного актора з Петербурга Трохима Константинова. Проте цьому першому професіональному, та ще й постійному театрові не судилося довге життя в Україні: у зв'язку зі смертю цариці Катерини II у листопаді 1796 р. на цілий рік було оголошено державний траур, отже, заборонялися публічні розваги, до яких небезпідставно було зараховано й театр. Це спричинило занепад російського професіонального театру в Харкові аж до 1808 р.

Щодо Києва, то збереглися скупі відомості про гастролі на початку 90-х рр. XVIII ст. якоїсь італійської трупи і про аматорські російськомовні вистави, що відбувалися у флігелі царського палацу,

[1] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1981. — Т. 29. — С. 310.

який згодом дістав назву Маріїнський палац. Поштовхом до організації в Києві регулярних виступів професіональних труп стало перенесення сюди царським урядом із міста Дубна на Волині так званих контрактів, тобто ярмарків міжнародного значення, на яких виступали польські трупи. Перший такий ярмарок у Києві відбувся в січні 1798 р., якраз через рік після закінчення державного трауру в Росії. Щоправда, про те, які саме трупи гастролювали тут протягом перших трьох років, відомостей немає.

Тим часом на крайньому заході імперії, неподалік від австрійського кордону, у Кам'янці-Подільському (колишньому центрі Подільського воєводства у Польській Республіці), який залишався центром новоутвореної Подільської губернії у Російській державі, у 1798 р. виникає привілейований царем Павлом I постійний театр на чолі з польським актором Антоном Змієвським (Жмійовським). У 1800 р. посаду директора театру обійняв інший польський актор і драматург — Ян-Непомуцен Камінський, а А. Змієвський став керівником польського палацового театру Станіслава-Щенсного Потоцького у Тульчині на Поділлі. У 1805 р., коли в Києві за проектом відомого архітектора Андрія Меленського було збудовано перше театральне приміщення, А. Змієвський став керівником польської трупи, яка налічувала 23 особи. Її репертуар складався з популярних у той час комедій, комічних і "чародійних" опер. Серйозні драми популярних німецькомовних драматургів А. Коцебу та А. Іфланда переконували глядачів, що слуги з повагою ставляться до панів і добро здобуває перемогу. Прикметно, що трагедію В. Шекспіра "Гамлет" в перекладі Я.-Н. Камінського виставляли не з оригіналу, а з німецької переробки Л. Шредера.

У 1804 р. в молодому місті Одесі зароджується російське театральне життя. Легендарний градоначальник Одеси (з 1805 р. — генерал-губернатор Новоросійського краю) А.-Е. дю Плессі Рішельє ініціював будівництво міського театру. У 1809 р. було закінчено спорудження першої театральної будівлі, зведеної за проектом відомого петербурзького архітектора Т. де Томона під наглядом одеського міського архітектора Фраполі. Поки у 1807—1809 рр. тривало будівництво театру, в Одесі виступала польська трупа Я.-Н. Камінського, яка переїхала з Кам'янця-Подільського. З 1810 р. на сцені одеського театру виступає російська трупа І. Фортунатова з Москви. Починаючи з 1812 р., в Одесі до кінця XIX ст. міцно утверджуються італійські оперно-балетні трупи.

Важливою віхою у процесі виникнення постійних російських театрів у інших містах України виявився 1808 р.: саме цього року відновлюється регулярна діяльність приватних антреприз у Харкові, приватні театри розпочинають свою роботу у Полтаві, Катеринославі, Херсоні, польський театр — у Житомирі, а згодом — у Бердичеві.

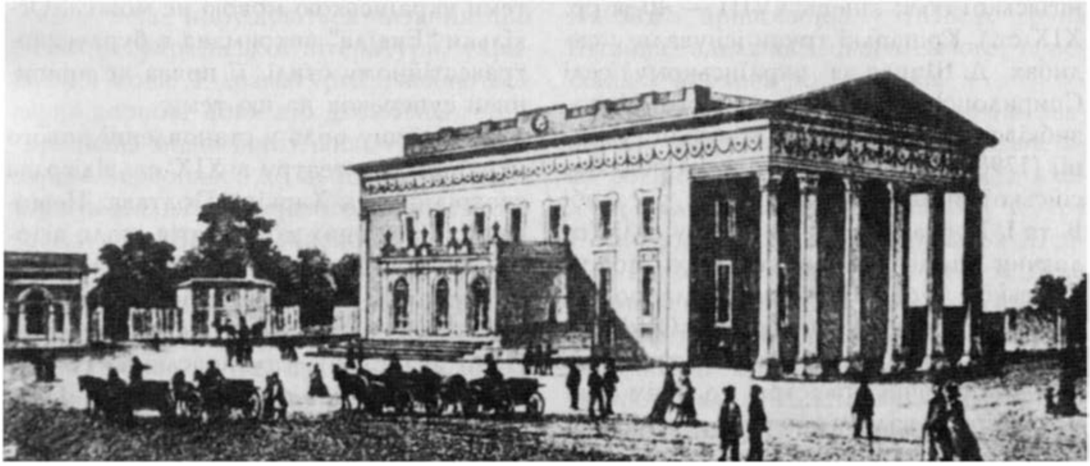
У підвладній Австрії Галичині, передусім у її адміністративному центрі Львові, з 1776 р. виступали німецькі, а з 1780 р. — польські мандрівні трупи. У 1787 р. у Львові було збудоване перше постійне театральне приміщення. Незважаючи на державний кордон між Австрією і Росією, саме зі Львова польські трупи навідувалися до Кам'янця-Подільського і навіть до Києва та Одеси.

Про всебічне висвітлення діяльності російських, польських і німецьких театрів в Україні у XIX ст. нам не йдеться, оскільки предметом уваги є передусім український національний театр як складник української культури. Проте не слід обминати найважливіші факти

діяльності російських і польських труп до 60-х рр. XIX ст., адже в цей час в їхньому середовищі поряд із російськими і польськими виставами стали з'являтися українські.

Кінець XVIII — початок XIX ст. позначені виникненням в Україні садибних театрів великих землевласників. Це були польськомовні на Правобережній і російськомовні на Лівобережній і Південній Україні домашні аматорські театри, до роботи в яких залучалися як окремі кріпаки, так і великі кріпацькі трупи. На підвладній Польщі Правобережній Україні такі театри існували при дворах магнатів. Ролі виконували представники родин цих вельмож і їхні дворові люди. Виставляли твори західноєвропейських драматургів, а також польські п'єси, написані самими власниками театрів. Театри з'явилися на власне польській етнічній території, а також на так званій литовській, проте були такі театри і в Україні. У Руському воєводстві, а саме в його адміністративному центрі — Львові, в 50—60-х рр. XVIII ст. польський коронний гетьман Вацлав Жевуський мав власний театр; він же у цей самий період утримував театр і в с. Підгірці (тепер — у Бродівському районі Львівської обл.), де грали комедії і трагедії пера самого Вацлава Жевуського. Опріч того, на підлеглій Польщі українській етнічній території існувало чимало поміщицьких театрів. У містечку Кристинополі (тепер — м. Червоноград Львівської обл.) у 1761—1773 рр. театр Францішка-Салезія Потоцького виставляв балети і опери; у с. Крисовичі (тепер — у Мостиському районі Львівської обл.) у 1788 р. давали виставу на честь графині Мнішек. У Волинському воєводстві, а саме в м. Дубно (тепер Рівненська обл.), у 1784—1787 рр. замковий театр мав князь Міхал-Єжи Любомирський; у м. Горохів (тепер —районний центр Волинської обл.) в 1777 р. грали французьку виставу на честь Міхала Вієльгорського. В с. Тучин (тепер — у Гощанському районі Рівненської обл.) наприкінці XVIII ст. відбувалися аматорські вистави у маєтку воєводи Міхала Валевського; у містечку Вишнівець (тепер — у Збаразькому районі Тернопільської обл.) в палаці Міхала-Єжи Мнішека у травні 1787 р. була зіграна п'єса для короля Станіслава Августа Понятовського, який повертався з Канева. У цьому театрі йшли польські й французькі комедії та балети, зокрема "Кава" А.-К. Чарторизького і "Марнотравний син" Вольтера. У Подільському воєводстві, а саме в с. Райківці (тепер — у Хмельницькому районі Хмельницької обл.), у маєтку камінського каштеляна Онуфрія Морського в 1782 р. теж відбувалися вистави; у с. Славута (тепер — Віньковецькому районі Хмельницької обл.) у 1783—1784 рр. діяв театр князя Сангушка. У Брацлавському воєводстві, в м. Тульчин (тепер — районний центр Вінницької обл.) Станіслав-Щенсний Потоцький у 1787 р. збудував "опернгауз", в якому давалися драматичні й оперні вистави до початку XIX ст. У Київському воєводстві в м. Радомишль (тепер — районний центр у Житомирській обл.) в палаці римо-католицького митрополита Ясона Смогожевського в 1782—1786 рр. відбувалися аматорські вистави; у містечку Романові (тепер районний центр Дзержинськ Житомирської обл.) житомирський староста Ян-Казімєж Ілінський і його син Юзеф-Август Ілінський створили чудовий оркестр із селян-кріпаків (близько 100 осіб), театр там існував з кінця XVIII ст. до 1819 р.

У більшості цих аматорських театрів грали й професіональні польські та іноземні актори. Аматорами поряд зі шляхтичами були й кріпаки. Оскільки всі перелічені садиби розташовувалися в оточенні переважно українських сіл, то



Одеський міський театр (збудований 1809 р.).

серед аматорів, безсумнівно, була значна кількість українських селян. На жаль, не спопуляризовані історичні документи, які б зберегли нам імена цих виконавців. Але можна припускати, що українське населення через ці аматорські театри теж прилучалося до театральної діяльності. Імовірно, найталановитішим із них пощастило стати польськими професіональними акторами: хтось потрапив на сцену Театру Народового у Варшаві, хтось увійшов до польських мандрівних антреприз під сценічними псевдонімами, яких ми не знаємо. Адже тепер нам достеменно відомо, що до хорової капели у Москві та Петербурзі роками, десятиліттями і століттями рекрутували співаків з України. Вони ставали оперними співаками і драматичними артистами Російського театру, заснованого у 1757 р. в Петербурзі, та інших імператорських театрів Петербурга та Москви. Рідко хто виступав під власним ім'ям, бо здебільшого прізвища перекручували за російським зразком. Те ж саме спостерігалося й у Польщі.

Домашні театри існували в маєтку князя С. Голіцина в с. Козацьке (1797—1801; тепер Звенигородського району на Черкащині; у діяльності театру брав участь домашній учитель — російський поет і драматург І. Крилов); у садибі поміщиків Квіток у с. Основа (1799—1801; тепер у межах Харкова; тут розпочав свою театральну діяльність видатний згодом драматург Г. Квітка-Основ'яненко); у маєтку князя М. Голіцина в українському селі Юнаківка колишньої Курської губернії (тепер Російська Федерація; тут 1810 р. український поміщик князь П. Мещерський своєю реалістичною грою в російськомовній виставі справив велике враження на присутнього молодого актора М. Щепкіна); у садибах графа Д. Трощинського в с. Кибинці (тепер Миргородського району Полтавської обл.) та с. Яреськи (тепер Шишацького району Полтавської обл.) робота театру поділялася на два періоди: приблизно 1812—1814 рр. та 1822—1825 рр.; тут виконувалися й українські п'єси Василя Гоголя-Яновського (батька М. Гоголя), який був не тільки управителем маєтків свого пана, а й керівником домашнього театру); в садибі Галаганів у с. Сокиринці Прилуцького повіту Полтавської губернії (нині Срібнянського району Чер-

нігівської обл.; кінець XVIII — 40-ві рр. XIX ст.). Кріпацькі трупи існували у садибах Д. Ширая в українському селі Спиридонова Буда колишнього Новозибківського повіту Чернігівської губернії (1798—1809; тепер Брянська обл. Російської Федерації); до 1849 р. у садибі В. та І. Хорватів в українському селі Головчин (тоді Грайворонського повіту Курської губернії, тепер Бєлгородська обл. Російської Федерації). Оскільки власники кріпацьких театрів утримували і симфонічні оркестри, то, крім драматичних, давалися оперні вистави. Деякі кріпацькі трупи у середині XIX ст. лягли в основу професіональних антреприз.

Думка про можливість розвитку української драматургії виникала ще наприкінці XVIII ст. Опанас Лобисевич, автор вільного бурлескно-травестованого перекладу однієї з еклог "Буколік" Вергілія під назвою "Вергілієві пастухи у малоросійський кобеняк перевдягнені", у листі до українського філософа й письменника, автора шкільної драми "Воскресеніе мертвых" та ряду інтермедій Георгія Кониського просив надіслати йому до Петербурга українські інтерлюдії Танського або власні з метою надрукувати їх: "Да изидет во свет, да даст величие отечеству своему наш Плавий, наш Мольер, если что не более" [2]. Прикметно, що О. Лобисевич виділив саме інтерлюдії (або інтермедії), які, на відміну від серйозних шкільних драм, що писалися книжною літературною мовою, "під корою просторіччя зберігали коштовності думок", а отже, могли стимулювати подальший розвиток української драматургії, українського театру.

Однак ще до виходу у світ "Энеиды, на малороссийский язык перелицованной И. Котляревским" (1798) висловлювалися думки, що писати на серйозні теми українською мовою не можна. Оскільки "Енеїда" витримана в бурлескно-травестійному стилі, її поява не припинила суперечок на цю тему.

Історичну роль у становленні нового українського театру в XIX ст. відіграла своєрідна вісь Харків—Полтава. Нещодавно з архівних документів стало відомо, що у 1808 р. один з акторів польської трупи Я.-Н. Камінського, яка виступала в Одесі, а саме Юзеф (у Росії — Осип Іванович) Калиновський, із групою акторів цієї трупи з'явився у Полтаві, де, беручи участь у російськомовних виставах, пробув до 1812 р., а потім перебрався до Харкова. У 1816 р. в Харкові співвласником цієї трупи стає німець Йоганн (у Росії — Іван Федорович) Штейн. Того самого року до неї приєднується група російських акторів з курського театру, а серед них — молодий талановитий актор М. Щепкін, якому судилася визначна роль основоположника сценічного реалізму не тільки в російському, а й у новонародженому українському театрі.

Відомо, з яким розчаруванням сприйняв М. Щепкін перший побачений ним у Харкові спектакль "Дон Жуан", як саркастично писав він у своїх "Записках" про примітивну сценічну "машину", про такі ж розмиті дощем декорації, про характер О. Калиновського та всієї трупи. Г. Квітка пізніше згадував: "Ми всі, які не бачили далі провінційних театрів, у Щепкіні почали розуміти, що є і яким має бути актор..." [3].

---

[2] *Петров Н.* Один из предшественников И. П. Котляревского в украинской литературе XVIII века Афанасий Кириллович Лобисевич // Сборник по славяноведению. — Вып. 1. — Санкт-Петербург, 1904 (отдельный оттиск). — С. 6.

[3] *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Зібрання творів: У 7 т. — Київ, 1977. — Т. 7. — С. 102.

У цей час порушуються питання про розвиток української літератури, української мови. У драматургії з'являються перші спроби, поки що двомовні, тобто українські мовні партії виконують лише окремі персонажі. До цього періоду належить діяльність першого харківського драматурга Василя Масловича (1793—1841), п'єси якого, однак, не стали фактами театрального процесу. Його твори не публікувалися, тексти їх загубилися, але важливим є те, що опера-водевіль "Дровосек" (приблизно 1810 р.; очевидно, адаптація французької комічної опери "Дроворуб, або Три побажання" на лібрето Ж.-Ф. Гішара і Н. Касте за казкою Ш. Перро, музика Ф.-А. Філідора, паризька прем'єра якої відбулася 1763 р., у російському перекладі В. Левшина показана вперше в Москві у 1787 р.) була двомовною: "малороссийские лица" розмовляли українською мовою.

У 1816 р. І. Штейн у Харкові побудував нове театральне приміщення, яке простояло до зруйнування його 1841 р. У 1817 р. О. Калиновський переїхав до Калуги, а І. Штейн став одноосібним антрепренером харківської трупи. Г. Квітка згадував про трупу Штейна: "Акторів та актрис з ролями, окрім тих, що виходять на кілька слів, було понад сорок; балет складався з двадцяти осіб; оркестр був чудовий, перший у всіх тутешніх губерніях. Штейн не думав про свої вигоди, не турбувався про нагромадження капіталу, але всі кошти, які надходили від вистав, та ще й до того позичені, використовував на поліпшення своєї трупи і на пристойну постановку п'єс" [4].

На трупу І. Штейна звернув увагу новопризначений на посаду Малоросійського генерал-губернатора, якому підлягали Полтавська і Чернігівська губернії, М. Рєпнін, зять останнього українського гетьмана Кирила Розумовського. На його пропозицію у 1818 р. трупа Штейна, однак без нього самого, переїхала з Харкова до Полтави.

До "директорії" полтавського так званого вільного театру, який давав вистави російською мовою (1818—1821), входили колишні актори курського театру П. Барсов, М. Городенський та М. Щепкін. Головним директором театру було призначено І. Котляревського, вже знаного на той час українського поета, автора поеми "Енеїда". Саме полтавському театрові належить історична роль у становленні професіонального українського театру. Саме з нього почалася діяльність російсько-українських труп, що поряд з виставами російською мовою давали також вистави українською.

Друга спроба створення двомовної п'єси належить перу відомого російського драматурга й театрального діяча Олександра Шаховського. Його п'єса — "анекдотическая опера-водевиль в одном действии" "Казак-стихотворец" (1812), аранжована російськими та українськими народними піснями, виставлялася спочатку на аматорській сцені в Петербурзі, а згодом на сценах імператорських театрів у Петербурзі та Москві. П'єса, що спотворювала характер та побут українського народу, була показана 1817 р. й у Харкові, де одержала негативну оцінку критики [5]. У Полтаві вона йшла у 1818—1821 рр. у редакції, здійсненій І. Котляревським, а роль Грицька М. Щепкін провадив доброю українською мовою. Передова інтелігенція справедливо відзначала антинародність п'єси. Однак цей перший у російській драматургії водевіль об'єктивно мав і певне позитивне значення: він слугував прикладом для драматургів, які

[4] Там само.

[5] Украинский вестник. — 1817. — Ч. 8. — Кн. 12. — С. 365—370.

почали вводити українську мову до своїх п'єс, що, властиво, певною мірою стимулювало появу української драматургії. Наприклад, з 1814 р. у Петербурзі та з 1817 р. в Москві йшла одноактна п'єса "Марфа и Угар, или Лакейская война" А. Корсакова (переробка з французької п'єси Ж.-Б. Дюбуа), у якій роль Угара виконувалась українською мовою, принаймні М. Щепкін з 1818 р. грав по-українському; Щепкін виконував також роль "учителя-малоросіянина" у виставі одноактної комедії "Опыт искусства" Н. Судовщикова; у січні 1817 р. в Петербурзі та у жовтні 1817 р. в Москві вперше було виставлено оперу-водевіль на одну дію "Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме" П. Семенова. У 1817—1821 рр. її також давали у Харкові та Полтаві за участю М. Щепкіна. Дія розгортається у невеликому містечку на Волині. У водевілі співають українські пісні, деякі мовні партії написані українською мовою.

Російсько-українські та польсько-російсько-українські професіональні трупи. Українські вистави на сценах імператорських театрів у Москві та Петербурзі. Виникнення українського професіонального театру. Наявність двомовних п'єс у репертуарі харківського та полтавського вільних театрів могла спонукати І. Котляревського взятися за драматургію, щоб довести, на що здатна українська мова у театрі. Як зауважив Сергій Єфремов, обидві п'єси Котляревського — «тенденційні, бо написав він їх на те, щоб у художній формі дати апологію українського народу перед недотепною карикатурою й образливими вигадками Шаховського та інших писак, що не цурались, писав проф. Дашкевич, "модного в то время осмеивания малороссов". Сліди обурення авторового проти такої дивовижної моди знаходимо і в самих п'єсах Котляревського» [6]. Устами героя п'єси "Москаль-чарівник" автор захищає гідність української нації від принизливих висловлювань, поширених і в побуті, і на сторінках російської преси.

Поява на сцені полтавського вільного театру в 1819 р. двох "малороссийских опер" — "Наталка Полтавка" (опублікована 1838, а фактично — 1839) та "Москаль-чарівник" (опублікована 1840) — мала епохальне значення. Публікуючи із запізненням на двадцять років текст "Наталки Полтавки", відомий тоді український поет, а згодом російський філолог-славіст Ізмаїл Срезневський писав, що ця п'єса була не тільки "одним з перших книжно-народних творів України, а й разом з тим першим збірником пам'яток української народності; можна сказати, пробудила її й донині залишається дороговказом майже на всі найважливіші сторони, з яких потрібно вивчати українську народність" [7]. Але головне значення цих п'єс у тому, що вони відкрили історію українського національного професіонального театру.

Жанрове визначення п'єс — "малороссийская опера", що виводилась із французької "комедії в водевілях" кінця XVII — першої половини XVIII ст., перетвореної у 60-х рр. XVIII ст. у власне комічну оперу, тобто музично-драматичний жанр, у якому розмовний діалог і музика утвердились на паритетних засадах, — і походить від поширеної у 60—90-х рр. XVIII ст. і на початку XIX ст. французької комічної опери, яка зазнала певної трансформації в інших європейських країнах, зокрема в Австрії та Росії. Увівши до своїх п'єс

[6] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — Київ, 1918. — С. 100.

[7] Украинский сборник за 1838 г. — Харьков, 1838. — Кн. 1. — С. 6. (Цей збірник насправді вийшов друком у 1839 р.)

злободенний матеріал, Котляревський, завдяки тій простоті й життєвій правді, якою просякнуті обидва його твори, перевершив тогочасну штучну, неприродну російську комічну оперу.

Не відкидаючи наявності елементів сентименталізму в "Наталці Полтавці", більшість дослідників вважає, що "чутливість" героїв п'єси залежить не від схильності автора до цього художнього напряму, а є відображенням українського народного характеру, має народнопісенну основу.

"Малороссийская опера" на одну дію "Москаль-чарівник" має багато спільного із французькою комічною оперою "Солдат-чарівник" Л. Ансома (1761). В основу сюжету п'єси покладено побутовий конфлікт, відображений у низці народних оповідань, казок та сатиричних пісень різних країн про подружню невірність дружини. Однак І. Котляревський не повторив жодного сюжету, розробленого іншими авторами.

П'єси І. Котляревського стали першими творами нової української драматургії, що спиралася на традиції так званого просвітницького реалізму. Вони заклали основи українського театру, розвиток якого, оминувши класицизм та сентименталізм, одразу пішов шляхом романтизму і реалізму.

Широке використання народної пісенності в сюжетних ситуаціях, мотивах, характеристиці героїв, мовних партіях дійових осіб, включення пісні до структури драматичних творів І. Котляревського сприяло виробленню особливого жанру побутової та соціально-побутової драми в українській драматургії наступного періоду. Тут також були закладені основи музичної стихії українського театру, вона стала одним з основних його напрямів — сформувався особливий театральний жанр музично-драматичної вистави в українському театрі.

Вистави "Наталки Полтавки" та "Москаля-чарівника" І. Котляревського у полтавському театрі в 1819 р. знаменували зародження професіонального українського театру. Полтавська трупа з російської мимоволі перетворилася на російсько-українську. А Михайло Щепкін (1788—1863), українець по матері, став першим українським професіональним актором. Він з дитячого віку добре володів українською мовою, бо виростав в українському селі на українсько-російському порубіжжі. М. Щепкін був першим виконавцем ролей виборного Макогоненка у "Наталці Полтавці" та Михайла Чупруна у "Москалі-чарівнику" і продовжував виконувати їх упродовж усього життя, виступаючи на сценах імператорських московських і петербурзьких театрів.

Вистави п'єс І. Котляревського у полтавському театрі глядачами міста та його околиць сприймалися з ентузіазмом, вони також мали успіх під час гастролей трупи на ярмарках у Харкові, Чернігові, Ромнах, Кременчуці. Однак з часом, через те, що більшість місцевих жителів уже переглянула спектаклі, відвідування театру знизилося, і до кінця 1821 р. він змушений був припинити своє існування.

М. Щепкін з кількох акторів та актрис трупи, що розпалася, сформував нову і в січні 1822 р. приїхав з Полтави до Києва. Після закриття так званого Контрактового ярмарку наприкінці лютого 1822 р. трупа Щепкіна перестала існувати, а він з кількома артистами приєднався до харківської трупи І. Штейна. Вони гастролювали в Тулі й на Роменському ярмарку, де М. Щепкіна помітили представники Контори московських імператорських театрів і тут же 1822 р. запропонували перейти на московську сцену. М. Щепкін назавжди залишився актором російського імпера-

торського театру в Москві, однак ніколи не переставав грати українські ролі мовою оригіналу у п'єсах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка ні в Москві, ні будь-де.

Обмеження кількості п'єс українською мовою перешкоджало розвиткові українського професіонального театру. І. Котляревський після двох п'єс, написаних 1819 р., більше не виступав як драматург, а після розпаду полтавського театру 1821 р. відійшов від театральної діяльності.

У цей час О. Шаховський знову виступає з п'єсою, у якій виводить українські характери і використовує українську мову. Він пише "анекдотический водевиль в I действии" "Актёр на родине, или Прерванная свадьба" (переробка з французької комедії Ж.-Т. Мерля та Н. Бразьє). Ця п'єса, як і попередня, спотворено відображала характер українців. У 1820—1824 рр. водевіль виставляли в імператорських театрах у Петербурзі та Москві. Невдовзі після петербурзької прем'єри в журналі "Сын отечества", близькому до декабристських кіл, з'явилася рецензія "Про виставу в бенефіс пані Велберхової", де автор, котрий приховався за криптонімом "Г.", писав: "Для чого примушують на нашому театрі ламати малоросійську мову? Нам вона неприємна своєю незрозумілістю, а малоросіян дратує несхожістю з їхнім наріччям. Приємним голосам малоросійських пісень не бракуватиме нічого при російських словах" [8]. З критикою водевілю на сторінках журналу "Сын отечества" виступив представник декабристського табору критик Орест Сомов [9], який відзначав "исковерканное наречие" та закінчував статтю питанням: "Какая же была необходимость сочинителю писать на таком языке?". Щоправда, в обох висловлюваннях відчувається не стільки захист української мови, скільки російського глядача, вуха якого, мовляв, прагнуть російської.

У Котляревського був сучасник — Василь Гоголь (1777—1825), батько Миколи Гоголя — управитель маєтку відомого царського сановника Д. Трощинського у с. Кибинці Миргородського повіту Полтавської губернії. Там він організував домашній театр коштом магната (1812—1813 та 1822—1825 рр.). Для цього театру В. Гоголь написав декілька п'єс. Проте зберігся повний текст лише однієї з них: комедії на одну дію (яку досить часто називають водевілем тільки з тієї причини, що вона одноактна) "Простак, или Хитрость женщины, перехитренной солдатом" (нею у першій половині XIX ст. була започаткована традиція писати російською мовою назви українських п'єс і тексти всіх ремарок). Зміст іншої комедії "Собака и овца" коротко виклав Пантелеймон Куліш зі слів дружини драматурга. Проте ці п'єси не вийшли за межі кибинського домашнього театру, не стали фактами професіонального сценічного мистецтва. Комедія "Простак" (уперше опублікована після смерті автора у 1862 р.) згодом іноді з'являлась у репертуарі українських труп, однак не могла конкурувати з "Москалем-чарівником" І. Котляревського (хоча, на думку багатьох дослідників, щодо часу появи досі суперничає з обома п'єсами І. Котляревського).

У Києві з осені 1822 р. до літа 1829 р. постійно виступала польська трупа Олександра Ленкавського (також гастролювала у Херсоні та Одесі). Збереглися програми київських спектаклів за

[8] Сын отечества. — 1820. — Ч. 59. — № 4. — С. 183.

[9] Там само. — 1822. — Ч. 80. — № 12. — С. 309.

1823 і 1827 рр., які дають уявлення про її репертуар та акторський склад. Це здебільшого польські актори, котрі разом з О. Ленкавським відокремилися від колишньої київської трупи А. Змієвського, багато хто раніше працював у інших польських трупах, що діяли в Житомирі, Кам'янці-Подільському, Львові і навіть у Кракові та Варшаві. У ці роки тут були Людвик Млотковський, Петро Рекановський, Карл Зелінський, які згодом, у 30—50-х рр. XIX ст., стануть відомими театральними діячами, антрепренерами мандрівних російсько-українських труп. Репертуар польської трупи О. Ленкавського становили переважно переклади та переробки німецьких і французьких п'єс та опер, а також твори польських драматургів, зрідка давалися спектаклі російською мовою (комічні опери, комедії). У 1823 р. трупа О. Ленкавського двічі представляла нову оперу на дві дії "у багатьох явах українською мовою", як зазначалося в афішах, під назвою "Українка, або Зачарований замок". Текст цього твору, відомий з 1815 р., досі не опублікований і лише нещодавно став відомий його автор — польський актор і драматург Юзеф Мілевський, який виступав у польських трупах у Білорусії та на Україні, зокрема в Києві. Автором музики був польський композитор Сарнецький.

Один лише раз виставлялася драма згадуваного польського драматурга, актора та антрепренера Яна-Непомуцена Камінського "Олена, або Гайдамаки на Україні" (1819), яка спотворено відображала гайдамацький рух на Правобережній Україні у другій половині XVIII ст. Ця п'єса була переробкою драми німецького письменника Теодора Кернера "Гедвіг, наречена бандита" з життя італійських розбійників.

У першій половині 1826 р. Харків відвідала мандрівна трупа Данила Жураховського. Влітку цього ж року вона виступала в Єлисаветграді (нині м. Кіровоград), де як драматичний актор дебютував майбутній видатний російський оперний співак Осип Петров. З Єлисаветграда Д. Жураховський переїхав до Миколаєва і тут застав трупу І. Штейна. Там обидві вони об'єдналися під керівництвом останнього.

У липні 1829 р., під час виступів трупи І. Штейна на Іллінському ярмарку в Ромнах, сюди уперше після виходу з цієї трупи (1823) приїздить М. Щепкін. Він виконує українські ролі Грицька в "Козаке-стихотворце" О. Шаховського й Чупруна у "Москалі-чарівнику" І. Котляревського. Можна припустити, що виставляли також "Наталку Полтавку", оскільки І. Котляревський просив полтавського поліцмейстера І. Манжоса зобов'язати Штейна: «...Щоби він ні на якому театрі опери "Полтавка" ані жодного іншого мого твору не грав і не випустити його, Штейна, з Полтави, доки не розрахується зі мною за виставлення в різних містах моєї опери близько десяти років» [10]. Таким чином, І. Штейн, імовірно, був єдиним антрепренером, котрий володів рукописними текстами тоді ще не опублікованих перших п'єс української драматургії, а отже, і єдиним, хто міг популяризувати ці твори зі сцени задовго до їх опублікування (відповідно 1839 і 1840 рр.).

На кінець 20-х рр. XIX ст. Штейн стає найвизначнішим театральним підприємцем, він тримає трупу в Харкові (до лютого 1836 р.), у Курську (1825—1832), у Києві (1830—1835). За неповними відомостями, трупа І. Штейна гастролює в інших містах України: Одесі (1827—1828 і 1836), Ромнах (щороку в період Іллінського ярмарку), де наро-

---

[10] *Котляревський І.* Повне зібрання творів: У 2 т. — Київ, 1953. — Т. 2. — С. 88.

Невідомий художник. Невідома артистка — Наталка ("Наталка Полтавка" І. Котляревського). 1833 р.

дився Д. Жураховський. У Харкові в ній працювали згадані вище Людвик Млотковський, Карл Зелінський, Данило Жураховський, Іван Дрейсіг; у Курську дебютували Карпо Соленик і, можливо, Любов Острякова, відома згодом як Любов Млотковська. Усіх їх прийнято вважати рівною мірою як українськими, так і російськими акторами.

У 1834 р. київська місцева влада домоглася заснування у своєму місті постійного театру. Внаслідок цього трупа І. Штейна перейшла на утримання дирекції київського постійного театру, а колишній її антрепренер став платним режисером цього театру. В репертуарі трупи поряд із російськими та перекладеними російською мовою західноєвропейськими п'єсами йдуть перші українські п'єси "Наталка Полтавка" та "Москаль-чарівник" І. Котляревського, двомовні (російською та українською) "Марфа и Угар, или Лакейская война" А. Корсакова, "Казак-стихотворец" О. Шаховського, "Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме" П. Семенова, "Опыт искусства" Н. Судовщикова, "Шельменко — волостной писарь" Г. Квітки-Основ'яненка, "чародійна" опера "Українка, або Зачарований замок" Ю. Мілевського (польською та українською). Паралельно з російськими йшли спектаклі польською мовою.

Утримання трупи київського постійного театру за рахунок міста спеціально заснованою для цього дирекцією не виправдалося, і через певний час вона змушена була передати трупу як антрепризу І. Штейнові. Наприкінці лютого 1835 р. він звернувся до київської театральної дирекції з проханням розірвати контракт про утримання ним київського театру, посилаючись на погане відвідування спектаклів. Незабаром він від'їхав до Харкова, де керував трупою ще рік — до лютого 1836 р., після чого переїхав зі своєю трупою до Єлисаветграда. На цьому завершилася театральна діяльність І. Штейна. Трупа перейшла до антрепренера Єрохіна і продовжувала свої виступи на півдні України та в Бессарабії. У липні 1837 р. в її складі гастролював М. Щепкін. Згодом цю трупу очолив Д. Жураховський, котрий прославився своєю хоробрістю як керівник театру: у Севастополі в міському театрі під час облоги і бомбардування міста у Кримській війні 1853—1856 рр. давав вистави, причому не тільки російські, а й українські, бо сам Д. Жураховський виступав лише в українських ролях.

У 1832 р. із частини трупи І. Штейна, що виступала в Курську, в окрему трупу виділився провідний актор і адміністратор цієї трупи Людвик Млотков-

ський з групою акторів. З 1836 до 1843 р. ця трупа постійно грала в Харкові, і паралельно у 1837—1839 рр. у Києві діяла філія трупи. Як і трупа І. Штейна, трупа Л. Млотковського також була двомовною, тобто російсько-українською. Провідною актрисою в ній була дружина антрепренера — Любов Млотковська, виконавиця ролі Наталки у "Наталці Полтавці" та інших українських ролей, а провідним актором — Карпо Соленик.

У 30-ті рр. XIX ст. з'являється ряд драматичних творів українською мовою, які продовжили традиції І. Котляревського та визначили нові тенденції розвитку української драматургії. Другим за значенням українським драматургом першої половини XIX ст. став Г. Квітка-Основ'яненко, який почав свою художню творчість як автор драматичних і прозових творів російською мовою у традиціях російського просвітницького реалізму. Він у 30-ті рр. XIX ст. зробив поворот до української мови у своїй прозовій творчості, а також виступив із низкою українських п'єс, що сприяли утвердженню українського професіонального театру. "Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дещо... потроху... дечого... знали, а то по-вашому так ми... так собі... де нам за вами?... Гм, на догад буряків, щоб капусти дали" [11], — писав Г. Квітка-Основ'яненко в 1833 р.

Епізодичний комічний персонаж із п'єси "Дворянские выборы, часть вторая" (1829) Шельменко, котрий розмовляє українською мовою, стає головним героєм комедії "Шельменко — волостной писарь" (1829). Ця п'єса виставлялася у трупах І. Штейна, Л. Млотковського та інших, де мала великий успіх, що спонукало письменника писати її продовження. В 1834—1837 рр. він працює над комедією "Шельменко-денщик", яка отримала цензурний дозвіл на виставлення у січні 1838 р., а була опублікована й виставлена трупою Л. Млотковського в Харкові 1840 р. Дія п'єси відбувається на Слобідській Україні, сатиричне лезо спрямоване проти поміщицького побуту, паразитичного способу життя, бездіяльності, обмеженості зденаціоналізованого українського дворянства. Шельменко, хитрий і гострий на язик, яким і був у попередніх п'єсах, зберігає багато негативних рис свого характеру (основна — жадоба наживи), однак він же викликає співчуття як людина, що постійно залежить від волі свого пана Шпака і його "антагоніста" офіцера-великороса Скворцова ("шпак" і "скворец" — українська і російська назви одного птаха), принижена ними. Він, єдиний у п'єсі представник українського простолюду, виступає у всіх перипетіях сюжету кмітливішим, аніж пани, які його оточують.

П'єса "Шельменко-денщик" написана в річищі західноєвропейської комедії положень: тут відчутний вплив комедій "Слуга двох панів" і "Кумедна пригода" К. Гольдоні та "Витівки Скапена" Мольєра, а образи дворян створені під впливом тогочасної російської сатиричної комедії.

Г. Квітка-Основ'яненко був спадкоємцем традицій І. Котляревського у своєрідному жанрі "малоросійської опери" — соціально-побутової п'єси з яскравим фольклорно-етнографічним колоритом. Використання куплетів, танців зближує "малоросійську оперу" з іншими жанрами (водевілем, оперетою, музичною комедією), але водночас вона зберігає своєрідну неповторність. У 1835 р. Г. Квітка-Основ'яненко написав "малоросійську комедію" "Сватанье", яку до-

[11] *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* У 7 т. — Зібрання творів. — Т. 7. — С. 113.

повнив пісенним матеріалом і видав наступного року з жанровим визначенням "малороссийская опера". П'єса увійшла в історію під назвою "Сватання на Гончарівці" (під цією назвою трупа Л. Млотковського вперше зіграла п'єсу влітку 1836 р. в Харкові). "Сватання" — перша п'єса Г. Квітки-Основ'яненка, повністю написана українською мовою. Як і в "Наталці Полтавці", фінал "Сватання" щасливий. Сучасники відзначали реалізм і народність цієї п'єси, якій судилося довге сценічне життя.

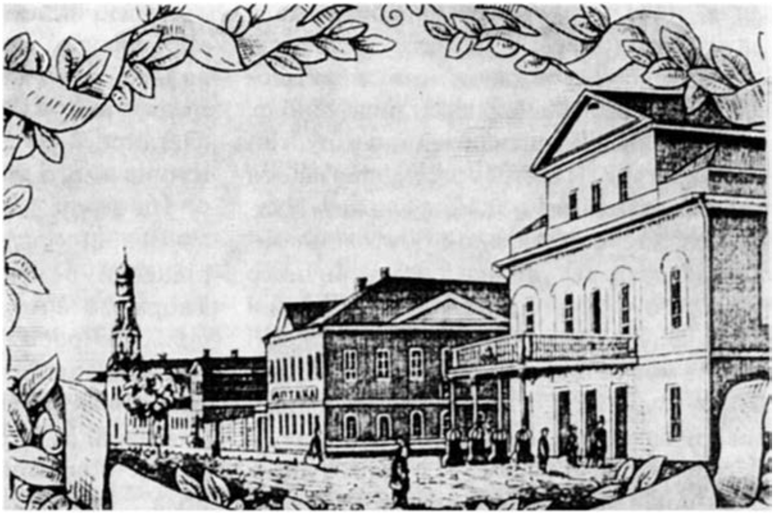
У жанрі "малоросійської опери" також написана триактна п'єса Г. Квітки-Основ'яненка "Бой-жінка" (1840; опублікована 1979), яку згодом, після смерті автора, з 1847 р. виставляли у скороченому (здогадно, Д. Дмитренком) вигляді як водевіль (опублікований 1893). В обох варіантах п'єса мала значну сценічну історію в українському театрі 40—50-х рр. XIX ст.

У жанрі "малоросійської опери" також написані п'єси, що були наслідуванням І. Котляревського, а саме: "Чорноморський побит" Якова Кухаренка (1836; опублікована 1861), "Купала на Ивана" Стецька Шерепер'ї (Степана Писаревського; 1836—1838; опублікована 1840). До цього жанру близькі й п'єси Кирила Тополі (Тополинського) "Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских" (1834; опублікована 1837) і "Чур-чепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства" (1844); "Любка, или Сватанье в с. Рихмах" Прокопа Котлярова (1835—1836; опублікована анонімно 1900). Як зазначалося вище, за тодішнім звичаєм, заголовки творів, як і ремарки, писалися російською мовою, а мовні партії героїв — українською. Однак ці п'єси не могли зрівнятися з драматургією Котляревського та Квітки-Основ'яненка, сценічна доля деяких із них була короткою, і то виставлялися вони здебільшого на аматорській сцені.

У другій половині 30-х рр. XIX ст. свою драматургічну діяльність розпочав Степан Паливода-Карпенко. У 1838 р. він подав до цензури кілька драматичних творів, серед яких "малоросійські опери" "Микола" (на три дії) і "Гриць" (на чотири дії), а також драми "Твердовський", "Сватання", "Степан Вернигора", але всі вони були заборонені. Судячи з аналізу опери "Гриць", яку цензор назвав "драматическим бредом", приводом для заборони було не ідейне спрямування, а антихудожність твору [12]. Тексти цих заборонених творів не збереглися. Зважаючи на негативну оцінку Т. Шевченком і П. Кулішем літературної творчості цього письменника, а також його брата Григорія Карпенка, можна припускати, що ці п'єси не могли збагатити український репертуар тогочасних російсько-українських труп, навпаки, вони є першими сторінками того негативного українського "драмопису", який мав продовження і в наступні десятиліття XIX ст., і на початку XX ст., співіснуючи з високомистецькою українською драматургією.

Наприкінці 30 — на початку 40-х рр. намітилася нова тенденція у розвитку української драматургії. Г. Квітка-Основ'яненко виступив з п'ятиактною драмою "Щира любов, або Милий дорогше щастя" (1840; опублікована 1848). П'єса була авторським інсценуванням власної повісті "Щира любов". Позначена, як і повість, рисами сентименталізму, проте все ж реалістична у своїй основі, п'єса знаменувала появу української соціально-побутової драми, яка набула особливого розвитку у другій половині XIX ст. Більшість її персонажів розмов-

[12] РДІА, ф. 780, оп. 1, № 14.



Харківський міський театр (збудований 1841 р.).

ляє українською мовою. Увага автора сконцентрована на внутрішніх переживаннях головної героїні, котра любить офіцера, але відмовляється вийти за нього заміж тому, що вони є представниками різних соціальних верств: він — "шляхетний пан", а вона — "проста дівка, мужичка". У п'єсі немає фольклорно-етнографічних елементів, характерних для "малоросійської опери". Прем'єра вистави відбулася 21 серпня 1842 р. в Харкові (трупа Л. Млотковського). Молодий російський драматург О. Островський зацікавився цією п'єсою і переклав її російською мовою (це була його перша спроба в драматургії, але текст не зберігся). Прем'єра вистави "Искренняя любовь, или Милый дороже счастья" відбулася 27 жовтня 1852 р. у бенефіс гастролера — українського актора Теофіла Домбровського (виконавця ролі Твердохліба, харківського обивателя) у приміщенні Великого театру в Москві (роль Таранця, "обивателя" з передмістя Харкова — Гончарівки, виконував М. Щепкін).

У 30-ті рр. XIX ст. зародилася нова українська історична драматургія. Поет та учений-історик Микола Костомаров опублікував українською мовою романтичні трагедії на матеріалі з історичного минулого українського народу, а саме боротьби проти польської шляхти: часів Гайдамаччини — "Сава Чалий" (1838), періоду Хмельниччини — "Переяславська ніч" (1840), "Украинские сцены из 1649 года" (40-ві рр. XIX ст.; опублікована 1890). Тоді ж написані п'єси "Іван Золотаренко" Павла Білецького-Носенка (1839) і "Запорозька Січа" Андрія Стороженка (1838—1843; опубліковано перший акт 1886). Однак усі ці історичні п'єси не мали сценічної історії. Історичну тему в українській драматургії продовжувала віршована двохактна "комедіо-опера" (польське визначення жанру "комічна опера") "Повернення запорожців з Трапезунду" (1842) Кароля Гейнча, що йшла у польсько-українських трупах на Правобережній Україні (Житомир, Кам'янець-Подільський).

На початку 40-х рр. XIX ст. до драматургії звертається Тарас Шевченко, котрий написав декілька п'єс російською мовою, тексти яких не збереглися. Єдина п'єса Т. Шевченка, що повністю збереглася в україномовному варіанті, — "малоросійська дія" "Назар Сто-

доля" (1843; опублікована 1862) стала важливим кроком у розвитку української історично-побутової драми. Її перше сценічне втілення відбулося 1844 р. на аматорській сцені Медико-хірургічної академії в Петербурзі, де навчалося чимало українців. В основу сюжету твору покладено соціально-побутовий конфлікт, розгорнутий на тлі історичного минулого України у другій половині XVII ст. Високі ідейно-мистецькі якості драми могли б активно сприяти формуванню українського професіонального театру ще в середині XIX ст., якби не та обставина, що рукопис її близько двадцяти років пролежав у різних домашніх архівах (у 1847—1857 рр., коли ім'я Тараса Шевченка було під забороною, п'єса не могла бути ні опублікованою, ні виставленою). Сценічне життя "Назара Стодолі" відновилося лише у 60-ті рр. XIX ст., і відтоді ця п'єса відігравала велику роль у розвої українського професіонального й аматорського театру.

Цікавий факт, що 1845 р. згаданий вище Степан Паливода-Карпенко подає на розгляд цензури "малоросійську оперу" "Шевченкова Катерина", але дозволу театральної цензури вона не отримала. Натомість наступного року дозвіл на виставлення отримує опера під цією ж назвою на лібрето Степана Карпенка (автором музики названо Григорія Карпенка, який теж був письменником і композитором). На жаль, сценічна історія цієї опери не відома. Принаймні з 1847 р. вона не могла ставитися, зважаючи на заборону популяризації творчості Шевченка. Слід гадати, однак, що Т. Шевченко, осуджуючи у 1857 р. творчий доробок братів Карпенків, також виявив своє негативне ставлення до їхньої переробки його знаменитої поеми "Катерина".

Чи не останнім твором у жанрі "малоросійської опери" була чотирьохактна п'єса невідомого автора "Явтух Горемыка, или Наследство и проклятие" (Таганрог—[Одеса], 1846), але сценічна історія цього твору не відома.

На зміну "малоросійській опері" кінця 10—40-х рр. XIX ст. з'являється споріднений з нею український водевіль. Творцями його були переважно актори польсько-російсько-українських та російсько-українських труп 30—40-х рр.: Антоній Жмійовський (Змієвський) ("Чумак-чародій", 1834), Іван Дрейсіг ("Два брати — із Санжарівки, третій — із Хорола", 1847), Дмитро Дмитренко ("Вечір на хуторі біля Диканьки", 1848): це український вільний переклад "малороссийской интермедии" "Вечер на хуторе близ Диканьки" (1832) російського драматурга Олександра Шаховського за повістю Миколи Гоголя "Ночь под Рождество" та "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" (1848).

Період з кінця 40-х до середини 50-х рр. XIX ст. не можна вважати продуктивним для української драматургії. Безперечно, спад активності в українському громадсько-політичному житті спричинив розгром царським урядом Кирило-Мефодіївського братства (1847). Небезпідставно П. Куліш у своїй статті «Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги "Народні оповідання" Марка Вовчка» (1857) зазначив: "Десятиріччя від 1847 до 1857 року було найбезплідніше в малоросійській словесності" [13]. Певна річ, це визначення стосується й тогочасної української драматургії.

[13] Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія у 3 кн. // За ред. П. М. Федченка. — Київ, 1996. — Кн. 1. — С. 298.

Таким чином, український репертуар у російсько-українських трупах 20—40-х рр. XIX ст. був обмежений, перекладні п'єси не виставлялися, а, власне, їх наявність мала правити за ознаку усякого розвинутого театру. Проте значення українських вистав для національного театру, що формувався у річищі цих труп, було величезним. Драматургія І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка й усіх згаданих вище драматургів визначала тип українського актора.

Не лише в містах України, а й у Центральній Росії, Білорусії, Молдавії, на Північному Кавказі та Закавказзі й передусім у Санкт-Петербурзі та Москві, на сценах імператорських театрів, у 30—40-х рр. XIX ст. зрідка йшли українські вистави, як-от: перша дія двоактної "малоросійської опери" "Наталка Полтавка" (в Москві — 10 грудня 1837 р.; 4 і 7 лютого 1838 р.; 27 січня 1839 р.; 4 і 25 січня 1844 р.; у Петербурзі — 5 травня 1838 р. і 31 жовтня 1844 р.), натомість одноактна "малоросійська опера" "Москаль-чарівник" ішла щороку по кілька разів у 1840—1864 рр. — у Москві та у 1844—1866 рр. — у Петербурзі. Із п'єс Г. Квітки-Основ'яненка тільки один раз у 1842 р. (20 лютого) давали комедію "Шельменко-денщик", а комедія "Шельменко — волостной писарь" з'являється кілька разів у Петербурзі 1847 р. (20, 22, 23 і 24 жовтня) та двічі в Москві 1848 р. (17 і 28 травня); "Бой-жінка" — у Петербурзі 1847 р. (19, 21, 22, 23, 28 грудня) [14]. Успіхом ці вистави завдячували передусім їх учасникові М. Щепкіну, який і був найвидатнішим серед тодішніх російсько-українських акторів.

Оскільки українські п'єси в Москві та Петербурзі йшли не в перекладі російською мовою, а в оригіналі за участю М. Щепкіна та інших українців, це дає підстави вважати їх вистави надбанням передусім української театральної культури.

Російський театральний критик українського походження Василь Межевич з приводу побаченої ним 4 лютого 1838 р. на сцені Великого театру у Москві "Наталки Полтавки" писав, що цю "малоросійську оперу" "зрозуміли не всі через незнання мови і Малоросії, але ми, зізнаймося відверто, дивилися на п. Щепкіна (в ролі Макогоненка, виборного) з величезною насолодою; його гра була в цьому випадку — досконалість. Скільки в ній простоти, природності — і, на додаток, яка повнота почуття. Якби в театрі у цей час був Гоголь!" [15].

Коли ж М. Щепкін 5 травня 1838 р. виступив у цій ролі на гастролях у Петербурзі, з'явився критичний відгук, який розвивав попередню думку: "Піднялася завіса, і п. Щепкін з'явився на сцену в особі виборного Макогоненка. Побачивши його костюм і почувши пісню, яку він наспівував, тихо пританцьовуючи, ми думали, що перенеслися під благословенне небо Малоросії, і забули, що перед нами була сцена [...] Чи треба говорити, що п. Щепкін був чудовий? Принаймні ми, добре знайомі з Малоросією і побутом її мешканців, можемо сказати сміливо, що неможливо передати краще і точніше тип тієї особи, яку представляв п. Щепкін. Публіка повною мірою вміла оцінити гру його, і гучні оплески вітали і проводжали дорогого московського гостя" [16].

---

[14] *Гриц Т. С.* М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. — Москва, 1966. — С. 748—787; История русского драматического театра: В 7 т. — Москва, 1918. — Т. 3. —С. 218—336; 1979. — Т. 4. — С. 285—418; 1980. — Т. 5. — С. 412—537.

[15] Литературное приложение к "Русскому инвалиду". — 1838. — 23 апреля.

[16] Там само. — 28 мая.

З приводу ролі Михайла Чупруна у виставі "Москаль-чарівник" на гастролях у Казані 24 квітня 1841 р. казанський кореспондент журналу "Москвитянин" писав: "Щепкін був цілком у своїй сфері. Однією цією роллю він міг би прославитись. Тут-то весь непідробний природний комізм його без найменших фарсів виявився найвищою мірою. Невловними відтінками змішались у ньому і сором'язливість, і лінощі, і наївність, і незграбність, і кумедне молодецтво, і у всьому блискові гумор малоросіянина. Михайло Чупрун, поза всяким сумнівом, належить до числа найкращих ролей Щепкіна" [17].

Про цю ж роль Михайла Чупруна йшлося в рецензії на виставу, показану в Петербурзі 27 вересня 1844 р.: «...Вершиною тріумфу Щепкіна була роль малоросійського козака. Мистецтво тут доведено до такого високого ступеня, що його важко відрізнити від природи. Ви бачите перед собою не актора, а живу особу, малоросійського козака в натурі, з усім його складом, манерами, звичками, з його лукаво-простодушною фізіономією, з його неповороткою лінню, яка проглядає в усіх рухах, навіть у ті моменти, коли козак, як кажуть, розійшовся і пішов у танок. Як майстерно проспівав козак пісню: "З того часу, як женився, я ніколи не журився"! Публіка примусила його тричі повторити її, і — зауважте це, — повторюючи пісню, Щепкін жодного разу не повторив самого себе, не повторив жодного свого жесту, жодного руху: такий різноманітний він у грі своїй» [18].

В. Бєлінський, захоплюючись багатогранністю акторського таланту М. Щепкіна, зауважив: «Але якщо в чомусь гра його стає повною досконалістю, то це в ролі Чупруна в "Москалі-чарівнику". Не дивно, що він зіграв її *тринадцять* (виділено В. Бєлінським. — *Авт.*) разів за якихось півтора місяця» [19].

Не випадково після закінчення гастролей М. Щепкіна в Петербурзі в журналі "Репертуар и Пантеон" опублікували його портрет у ролі Чупруна з вистави "Москаль-чарівник", намальований з натури французьким художником Віктором Долле і літографований Полем Петі [20].

Московський рецензент після вистави "Москаля-чарівника", яку давали 12 вересня 1851 р., записав: "Сам малоросіянин родом, він вивів цю роль на ступінь типу і грає її з дивовижною досконалістю, де там — грає? Він не грає, а живе в цій ролі [...] і при цьому без найменшої недбалості, без найменшого упущення, не лише в той час, коли говорить сам, а й тоді, коли говорять інші" [21].

Таких висловлювань про гру Щепкіна в ролі Михайла Чупруна можна було би навести чимало. Символічно, що цією роллю великий актор завершив свій творчий шлях: він зіграв її востаннє в місті Керчі у липні 1863 р. і за декілька днів помер у Ялті.

А ось як сприймали глядачі М. Щепкіна 1852 р. в ролі Шельменка-денщика з комедії Г. Квітки-Основ'яненка: "...Вище за цю гру уявити собі нічого не можна. Актора не було; це був живий, з полку, денщик, малоросіянин, і колишній писар. Яка дивовижна і разом з тим натуральна різноманітність [...] Як

[17] Москвитянин. — 1841. — № 8. — С. 548—549.

[18] Репертуар и Пантеон. — 1844. — № 10. — С. 35—37.

[19] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. — Москва, 1957. — Т. 7. — С. 373—374.

[20] Там само. — С. 488.

[21] Ведомости Московской городской полиции. — 1851. — 28 октября.

він говорив з поміщиком, офіцером, зі служницею, один! Як вражають своєю точністю рухи. Ви бачите Шельменка не цієї тільки хвилини, а все життя його перед вами: ви знаєте, скільки дістав він палиць за свою вправність; а цей диявольський розум, якому бракує лишень ширшого місця — незрівнянно! Незрівнянно! Слава артистові!" [22].

Російський композитор О. Верстовський, котрого щойно затвердили на посаді керівника Контори московських імператорських театрів, побачивши М. Щепкіна у виставі "Шельменко — волостной писарь" 17 травня 1848 р. у Москві, писав наступного дня в Петербург директорові імператорських театрів О. Гедеонову: "Не раз помічав я, що публіка достатньо любить Щепкіна в п'єсах малоросійських, у яких він справді гарний і правдивий" [23].

Про виступи М. Щепкіна на гастролях у Києві 1843 р. російський актор О. Алексєєв згадував: "Особливу бурю захоплень викликав Щепкін зображенням малоросів, які в його виконанні виходили такими живими, типовими, що самі малороси пізнавали в ньому себе, з усіма своїми звичками, особливостями й оригінальностями" [24].

Про громадянську й патріотичну місію М. Щепкіна як українця чи не найкраще висловився видатний російський письменник С. Аксаков: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію — Малоросію, яка дала нам Гоголя! Щепкін зміг це зробити тому, що провів дитинство і молодість свою на Україні, зріднився з її звичаями і мовою. Чи можна забути Щепкіна в "Москалі-чарівнику", в "Наталці Полтавці"?» [25].

М. Щепкін — Чупрун ("Москаль-чарівник" І. Котляревського). Літографія П. Петі за малюнком В.-Ж.-Ф. Долле. 1845 р.

Теоретичне обґрунтування здійсненої М. Щепкіним реформи акторського мистецтва міститься у його "Записках", листах, різних висловлюваннях з розмов із учнями та іншими сучасниками. М. Щепкін обстоював потребу пильної уваги кожного актора до навколишньої дійсності, підпорядкування всього творчого процесу "загальній ідеї". У листі до одного зі своїх учнів, російського акто-

[22] Москвитянин. — 1852. — № 3. — С. 285.

[23] *Гриц Т. С.* Зазн. праця. — С. 417.

[24] *Алексеев А. А.* Воспоминания актера. — Москва, 1894. — С. 68.

[25] М. С. Щепкин. — Санкт-Петербург, 1914. — С. 286—287.

ра С. Шумського (також, до речі, українця з походження), М. Щепкін 27 березня 1848 р. писав: "...Що означало б мистецтво, якби воно діставалося без праці? Користуйся нагодою, працюй, розробляй подаровані Богом здібності, як сам розумієш; не відкидай зауважень, а занурюйся у них глибше і для перевірки себе й порад завжди май на увазі натуру; влазь, так би мовити, в шкіру дійової особи, вивчай гарненько її громадський побут, її освіту, її особливі ідеї, якщо вони є, і навіть не випускай з уваги оточення її колишнього життя. Коли все це буде вивчене, тоді, які ситуації не були б узяті з життя, ти неодмінно виразиш правильно: ти можеш зіграти іноді слабо, іноді скільки-небудь задовільно (це часто залежить від душевного стану), але зіграєш правильно. Пам'ятай, що досконалість не дана людині; але, навчаючись сумлінно, ти наближатимешся до неї настільки, наскільки природа дала тобі засобів [...] Намагайся бути в товаристві, скільки дозволяє час, вивчай людину в масі, не залишай жодного анекдоту без уваги, і ти завжди знайдеш попередню причину, чому сталося так, а не інакше: ця жива книга замінить тобі всі теорії, яких, на горе, у нашому мистецтві досі нема. Тому вдивляйся у всі шари суспільства без будь-якої упередженості до того й іншого, — і ти побачиш, що всюди є і гарне, і погане, — і це дасть змогу під час гри кожному товариству віддати своє, тобто: як селянин, ти не будеш уміти зберегти світської пристойності при повній радості, а як пан у гніві не розкричишся і не розмахаєшся, наче селянин. Не нехтуй опрацюванням сценічних ситуацій і різних дрібниць, помічених у житті; але пам'ятай, щоб це було допоміжним засобом, а не головним предметом: перше добре, коли вже вивчене і цілком зрозуміле друге" [26].

Такі думки від М. Щепкіна не раз чули актори російсько-українських труп, котрі приїздили до Москви на вистави за його участю, часом навіть і виступали в Москві та в Україні поруч із ним, як-от Карпо Соленик, Теофіл Домбровський та інші. Щепкін мав нагоду демонструвати своє сценічне мистецтво і давати усні поради тим акторам, з якими він як гастролер виступав у різних трупах в Україні. З його життєпису відомо, що після від'їзду з України 1822 р. він приїхав до трупи І. Штейна аж у липні 1829 р., під час її виступів на Іллінському ярмарку в Ромнах. Тут М. Щепкін зіграв свої українські ролі.

У травні—червні 1837 р. М. Щепкін разом із доньками-актрисами гастролював в Одесі та Вознесенську (тепер місто у Миколаївській обл.) у російсько-українській трупі Єрохіна, котрий 1836 р. став спадкоємцем трупи І. Штейна, під час маневрів російської армії, в присутності самого царя Миколи І і його родини.

У червні 1842 р. М. Щепкін гастролював як актор російсько-української трупи Л. Млотковського в Харкові на Троїцькому ярмарку.

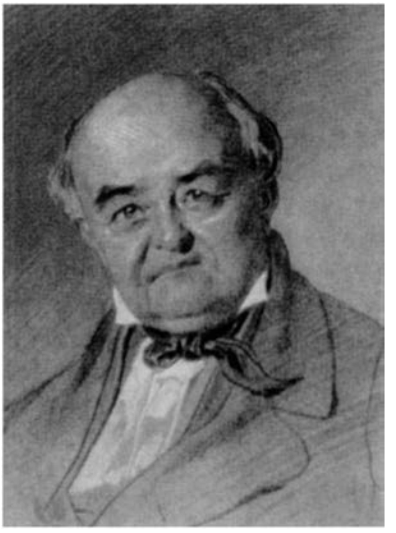
Із середини квітня до початку вересня 1843 р. М. Щепкін у складі російсько-української трупи А. Каратєєва здійснив гастрольне турне по українських містах, відвідавши Київ, Умань, Одесу, Харків. І знову — українські ролі та зустрічі з виконавцями інших ролей в українських виставах. Це саме — і під час наступних гастролей М. Щепкіна у липні—жовтні 1846 р. (Харків, Катеринослав, Одеса, Миколаїв, Херсон, Сімферополь, Севастополь), але вже в трупі Данила Жураховського, який славився

[26] Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. — Москва, 1984. — Т. 1. — С. 197—198.

своїм замилуванням в українському репертуарі й бездоганним виконанням українських ролей.

З-поміж усього періоду гастролей особливо виділяється 1837 р. Саме тоді з Михайлом Щепкіним зустрівся молодший за віком, але вже видатний український актор Карпо Соленик (1811—1851). У показаних в Одесі російських виставах "Горе от ума" О. Грибоєдова і "Ревизор" М. Гоголя М. Щепкін грав відповідно Фамусова і Городничого, а К. Соленик — Репетилова і Хлестакова, у виставах перекладених російською мовою п'єс "Скупой" Мольєра та "Коварство и любовь" Ф. Шиллера М. Щепкін — Гарпагон і Міллер, К. Соленик — Жак і фон Кальб. Оцінюючи ці спільні виступи М. Щепкіна і К. Соленика, місцевий критик через два роки занотував, що одеські глядачі могли "оцінити не лише комічний геній улюбленця московської публіки (М. Щепкіна. — *Авт.*), гру його дочки (Олександри Щепкіної. — *Авт.*) у ролі Кеттлі, але й обдарування Соленика, цього мандрівного артиста, який за сприятливих умов міг би стати вищим за багатьох наших столичних знаменитостей" [27]. У Вознесенську, за свідченням очевидця, "Щепкін і Соленик [...] обидва однаковою мірою збирали щедру данину оплесків і викликів" [28].

Про ставлення М. Щепкіна до К. Соленика згадувала одна з невісток Щепкіна — Олександра (уроджена Станкевич): «Він (М. Щепкін. — *Авт.*) був знайомий з Малоросією, тому що довго був на сцені в Полтаві та в Харкові й непідробно грав малоросів у "Наталці Полтавці" та в "Москалі-чарівнику". У той час ніхто не міг зрівнятися з ним у тих п'єсах, за винятком хіба що відомого тоді в Харкові актора Соленика, яким захоплювався сам М. С. Щепкін. Це була ще одна гідна шани риса Щепкіна: він завжди радів чужому талантові й ніколи не бажав применшити його вартості» [29]. Таке саме свідчення залишив у своїх спогадах відомий історик російської літератури і фольклорист Олександр Афанасьєв: "Про Соленика відгукувався Щепкін як про одного з найкращих артистів" [30]. При цьому О. Афанасьєв процитував усну розповідь М. Щепкіна: "Це була людина з величезним обдаруванням, але йому заважав на російській сцені його польський акцент, помітний у вимові. Він постійно і цілком заслужено здобував любов публіки" [31].



Т. Шевченко. М. Щепкін. 1858 р.

[27] *Зеленецкий К. П.* Жизнь в Одессе // Одесский альманах. — Одесса, 1839. — С. 184.

[28] Москвитянин. — 1852. — Кн. 1. — С. 22—23.

[29] *Щепкина А. В.* Михаил Семенович Щепкин в семье и на сцене // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. — Москва, 1984. — Т. 2. — С. 272.

[30] *Афанасьев А. Н.* М. С. Щепкин и его записки // Там само. — С. 320—321.

[31] Там само. — С. 321.

Поза сумнівом, що творча зустріч М. Щепкіна і К. Соленика 1837 р. була вельми плідною для молодшого з побратимів, оскільки Соленик мав лише п'ять років творчого досвіду.

Людина з незакінченою вищою освітою, студент Віленського університету, закритого царським урядом 1832 р. за участь студентів і викладачів у Польському визвольному повстанні 1830—1831 рр., К. Соленик почав свою сценічну діяльність суфлером у трупі І. Штейна і там же дебютував як актор. Коли ж незабаром у Курську від цієї трупи з групою акторів відділився Людвик Млотковський, Карпо Соленик залишився з ним.

Завдяки своїй винятковій обдарованості Соленик дуже швидко став знаменитим. Достатньо такого факту: в 1836 р. М. Гоголь шукав талановитого виконавця ролі Хлестакова для прем'єри комедії "Ревизор" в Александринському театрі у Петербурзі. В листі до свого земляка М. Білозерського він писав: "Є в одній мандрівній трупі Штейна, за дирекцією Млотковського (тут М. Гоголь припускається фактичної помилки, бо з 1832 р. Л. Млотковський керував власною трупою. — *Авт.*) один актор, на ім'я Соленик. Чи не маєте ви про нього якихось відомостей? І якщо вам трапиться зустрінути його десь, то чи не можна вам умовити його сюди? Перекажіть, що ми всі дбатимемо за нього. Данилевський бачив його в Лубнах і був у захопленні. Справжній комічний талант. Коли ж вам не пощастить побачити його, то, може, ви дізнаєтеся якось, де він перебуває й куди звернутися до нього" [32].

Якщо це запрошення М. Гоголя й дійшло до К. Соленика, то він, однак, міг відповісти так, як відповів наступного 1837 р. вельможній особі з царського оточення під час виступів у трупі Єрохіна у Вознесенську, коли та особа запропонувала Солениковi перейти на імператорську сцену до Петербурга: "Ні, Ваша світлосте, — відказав К. Соленик, — я малорос, люблю Малоросію, і мені жаль розлучатися з нею". Цей факт навів перший біограф К. Соленика Римов (А. Баримов) у статті з приводу смерті актора [33]. Звичайно, цей вчинок виділяв К. Соленика з-поміж усіх інших акторів, котрі переходили на російську сцену, серед них був і М. Щепкін. Проте останнього можна зрозуміти, оскільки він отримав пропозицію перейти на службу до імператорського театру 1822 р., коли перспективи для розвитку українського театру в Росії були ще туманніші, ніж у другій половині 30-х рр. XIX ст. Зрештою, і в Москві він не перестав грати українські ролі.

К. Соленик іноді виступав у різних мандрівних трупах у Курську, Воронежі, Кишиневі, Києві та Одесі, але в основному працював на харківській сцені. У 1851 р. він зробив спробу влаштуватися в Одесі, але невдовзі повернувся до Харкова, оскільки театральна дирекція запропонувала йому обійняти посаду режисера. Та жити Солениковi залишилося недовго: того самого року він на сорок першому році життя помер від скоротечних сухот.

Карпо Соленик був чудовим виконавцем ролей Хлестакова, Бобчинсько-

---

[32] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. — Москва, 1950. — Т. 2. — С. 45—46.

[33] *Рымов* [А. Барымов]. Несколько слов о К. Т. Сoленике. — Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. — 1851. — 3 ноября. — № 44. — Передрук під заголовком "К. Т. Соленик, замечательный провинциальный актёр". — Пантеон. — Санкт-Петербург, 1852. — Т. 1. — № 1. — С. 31—37.

го та Осипа в "Ревизоре", Кочкарьова в "Женитьбе" М. Гоголя. Протягом двадцяти років він зіграв велику кількість ролей російською мовою, через що в історію увійшов як талановитий актор російського провінційного театру, але головна його заслуга в тому, що він другий після М. Щепкіна великий актор українського національного театру першої половини XIX ст. Карпо Соленик відомий передусім як виконавець комічних ролей в українському репертуарі, хоча їх небагато: Виборний і Возний ("Наталка Полтавка"), Михайло Чупрун ("Москаль-чарівник"), Стецько ("Сватання на Гончарівці" і продовження — "Стецько, завербований в улани"), Шельменко ("Шельменко — волостной писарь" і "Шельменко-денщик"), Потап Лавурда ("Бой-жінка"), Панько і Василь ("Кум-мірошник, або Сатана в бочці"), Чуб ("Вечір на хуторі біля Диканьки" за М. Гоголем і О. Шаховським; обидві — Д. Дмитренка).

Серед українських ролей у Соленика, як і в Щепкіна, на першому місці був Чупрун. Усе ж сучасники, які бачили обох виконавців цієї ролі, віддавали перевагу К. Солениковї. Ось що написав харківський театральний критик Римов після смерті Соленика: «У ролі Чупруна він був вищим за Щепкіна. Цілком володіючи українською мовою і відзначаючись в найвищій мірі натуральною грою, як і московський артист, К. Соленик надавав цій ролі не того характеру, в якому виявлялася вона у М. Щепкіна. В останнього Чупрун — роззява чистої води — через лінощі, тим часом метикує все дуже добре, коли говорить лукаво: "Ой, гляди, жінко!". Чупрун — Щепкін — такий, яким створив його Котляревський; Чупрун — Соленик — власний витвір нашого артиста, справжня копія природи або, краще, сама природа» [34].

Подібну думку через кілька років, у 1857 р., занотує у своєму щоденнику друг М. Щепкіна — Т. Шевченко, який бачив Соленика в ролі Чупруна під час виступу харківської трупи на ярмарку в Ромнах 1845 р.: «Тоді я вперше бачив геніального артиста Соленика в ролі Чупруна ("Москаль-чарівник"). Він видався мені природнішим та витонченішим за незрівнянного Щепкіна» [35].

Щодо закиду М. Щепкіна К. Солениковї у польській вимові, то, очевидно, йшлося радше про вплив білоруської мови, оскільки К. Соленик народився і виріс на території Білорусії. Так само, до речі, московська критика постійно зауважувала М. Щепкіну його м'яку українську вимову російських слів.

Видатний український літературний і театральний критик середини XIX ст. Микола Мизко у своїх спогадах про Карпа Соленика за характером акторського обдарування, за мистецьким напрямом у сценічній грі споріднював останнього не з Михайлом Щепкіним, а з іншим видатним російським актором — Олександром Мартиновим: "Соленик майже одночасно із Мартиновим, але незалежно від нього, потрапив на ту стежку сценічного мистецтва, якою йшов Мартинов. У обох актор був не якою-небудь штучною моделлю оригінальних особистостей, а справжньою людиною, в її природному вигляді. У цьому й полягає істотна відмінність між новим мистецтвом і старим: останнє подавало людей гіршими або кращими, ніж вони є насправді, перше ж показує їх такими, якими вони є насправді... І у Соленика, як у Мартинова, кожна виконувана роль не була тільки втіленням типу селянина, лакея, купця, німця або

[34] Там само.

[35] *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. — Київ, 2003. — Т. 5. — С. 63.

Невідомий художник. Л. Млотковська.

чиновника, але кожен тип представляв глядачам ту особу, яку обрав автор п'єси для зображення того або іншого типу. Досягнути такого виконання є вже доказом незвичайної мистецької натури, яка не задовольняється рутинною манерою, засвоюваною на практиці навіть і талановитими акторами. Як справжній митець, Соленик, подібно до Мартинова, не вдавався до фарсу, щоб розсмішити глядачів: у кожному із них був багатий запас природної веселості, яка мимоволі заражала глядача" [36].

Віддаючи справедливість К. Соленикові за таку саму проникливу гру в російськомовних виставах (російському національному і перекладному репертуарі), Микола Мизко вважав, що все ж таки "істинно винятковим, незрівнянним, незабутнім був і буде Соленик як ***актор український*** (тут і далі виділено у першодруці. — *Авт.*) в українських п'єсах Котляревського і Квітки [...] Треба зауважити тут, — і, звичайно, згодяться всі, хто бачив у цих ролях не одного, а декількох малоросійських акторів, — що кожен із них виконував ці ролі ***по-своєму***: у грі кожного з них більше чи менше виражалися ***окремі*** риси національного характеру; але у грі Соленика всі ці риси об'єднувались, як у фокусі, і створювали повний закінчений тип справжнього українця... Різко відрізнявся він від інших тим, що особистість українця у його виконанні виходила не простацькою, в'ялою і наївною до дурноти, а сповненою внутрішнього життя і смислу, хоч іноді й такою, що приховувала свій розум під маскою простоти. Такий погляд доводить спостережливість і точне чуття Соленика. Щодо цього він справді перший український актор... дай Боже, щоб і не останній..." [37].

К. Соленик помер у 1851 р. Спадкоємцем його творчих принципів у 50—60-х рр. XIX ст. був Іван Дрейсіг (1791—1888), якого Микола Мізко вважав найближчим до солениківського ідеалу актором.

Серед інших акторів, які виконували українські ролі в реалістичній манері, були Данило Жураховський, Карл Зелінський, Теофіл Домбровський, Петро Рекановський, Дмитро Зубович, Дмитро Дмитренко; серед актрис — Любов Млотковська, Аграфена Кравченко та інші. Л. Млотковська, яка грала ролі Наталки й Тетяни відповідно в "Наталці-Полтавці" та "Москалі-чарівникові" І. Котляревського, а також Насті й Уляни у "Сватанні на Гончарівці" і "Бой-жінці" Г. Квітки-Основ'яненка, створила правдиві характери українських жінок.

Український драматург, який був би не менш талановитим, аніж померлі І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та засланий без права писати й малювати Т. Шевченко, наприкінці 40-х —

[36] *Мизко Н.* Воспоминания о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. — 1861. — Февраль. — С. 177.

[37] Там само. — С. 184.

у першій половині 50-х рр. XIX ст. не з'явився. Суспільно-політична ситуація не сприяла подальшому поступові українського театру в загальному річищі тогочасного театрального мистецтва Росії, і через це він, як уже йшлося вище, так само, як і українська література, переживав кризовий період.

Натомість у губернських та інших великих містах Лівобережної та Південної України утверджуються російські театри, які морально, а часом і матеріально підтримувала царська адміністрація. Для цього були створені спеціальні театральні дирекції (у Харкові — 1843 р., Одесі — 1846 р., Києві — 1851 р.). Підтримкою влади також заручилися трупи, які виступали і в інших містах — у Полтаві, Чернігові, Катеринославі, Херсоні, Миколаєві, Вознесенську, Кременчуці, Таганрозі, Ставрополі, Сімферополі, Севастополі тощо. У містах Правобережної України (Житомир, Кам'янець-Подільський, Бердичів і навіть Київ) продовжують існувати польсько-російські, а часом просто польські трупи, хоча їхня діяльність, особливо після польського визвольного повстання 1830—1831 рр., була сіллю в оці російського царизму. Про сприяння ж розвиткові українського театру не могло бути й мови.

На початку XIX ст. з'являються перші паростки українського аматорського театру. Він виник у середовищі російськомовних гуртків, які ще з другої половини XVIII ст. існували у різних місцях в Україні. Однак про власне український характер цих гуртків може йтися лише після появи українських п'єс. Отже, першим гуртком з українським репертуаром був уже згадуваний домашній театр у маєтку магната Д. Трощинського у Миргородському повіті Полтавської губернії (у с. Кибинці в 1812—1814 рр. та с. Яреськи у 1822—1825 рр.). Ним керував, як уже відомо, автор перших українських п'єс Василь Гоголь-Яновський, батько Миколи Гоголя.

Історичне значення для розвитку українського аматорського теару мав так званий домашній театр Імператорської медично-хірургічної академії в Петербурзі, який з дозволу військового міністра існував два роки (1844—1846) [38]. Вистави цього гуртка відбувалися на Різдво, на Масниці й на Великдень. Поряд із російськими п'єсами виконували також українські, зважаючи на присутність серед студентів чималої кількості українців, котрі й були і акторами, і глядачами. У репертуарному списку, який наводиться в нарисі історії академії, фігурують "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Шельменко — волостной писарь" і "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка. Ці документальні дані підтверджують свідчення Т. Шевченка у листі до Я. Кухаренка від 26 листопада 1844 р.: «На Різдвяних святках наші земляки компонують театр у Медицинській академії. Так я думав, щоб ушкварить твій "Чорноморський побит", але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписать гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують "Москаля-чарівника", "Шельменка", "Сватання на Гончарівці" і мого "Назара Стодолю"» [39]. Про те, що на цих виставах був Т. Шевченко, свідчить інший його лист до Я. Кухаренка, написаний десь наприкінці грудня 1844 р. або на початку січ-

[38] История Императорской военно-медицинской (бывшей медико-хирургической) академии за 100 лет. — Санкт-Петербург, 1898. — С. 478.

[39] Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. — Т. 6. — С. 31.

Л. Млотковський.

ня 1845 р., в якому є таке місце: «Отамане! Будьте ласкаві, пришліть "Черноморський побит" до мене в Академію. Отамане, якби ти знав, що тут робиться. Тут робиться таке, що цур йому і казать. Козацтво ожило!!!»[40]. Ясна річ, Шевченко був глибоко вражений українськими виставами аматорського театру в Медично-хірургічній академії. Слід гадати, що саме через ентузіазм, який викликали ці вистави серед петербурзьких українців, і через пов'язані з арештами кириломефодіївців, у тому числі й Шевченка, репресивні заходи щодо українських культурних ініціатив міністр внутрішніх справ більше не дозволив аматорських вистав у цьому навчальному закладі.

Аматорський театр на західноукраїнських землях. У театральній царині на землях, які у XIX ст. перебували під протекторатом Австрійської (а з 1867 р. — Австро-Угорської) імперії, зокрема у Львові функціонував регулярний німецькомовний австрійський професіональний театр на чолі з понімеченим чехом Францом Буллою, котрому ще 1795 р. цісар Йосиф II надав привілей, згідно з яким право на театральні вистави у Львові мав тільки він, власник львівського театрального будинку. У 1798 р. Булла добивається у Відні розпорядження, за яким управа міста Львова має відкупити у нього театральний будинок і привілей на театр (що діяв до 1824 р.), та продовжує керувати німецькою трупою, вистави якої місцеве слов'янське населення (українське і польське) майже не відвідувало. У 1809 р. з Одеси, де 1807 р. він заснував професіональний театр, до Львова повертається Ян-Непомуцен Камінський. З ним міська управа на кабальних умовах уклала контракт про керівництво театром, причому польські вистави дозволялися зрідка і лише 1817 р. — двічі на тиждень (до того ж чотири дні йшли німецькі вистави), у 1825 р. — тричі на тиждень, у 1830 р. — двічі упродовж одного тижня і тричі — другого. Значну частину прибутку від польських вистав Камінський мусив платити директорові німецької трупи. У 1832 р. фінансами заопікувалося новоутворене "Приватне товариство підприємців польського театру", а Камінський, як антрепренер польської трупи, провадив усю адміністративну роботу включно із виконанням зобов'язань щодо функціонування німецького театру. Так тривало до 1842 р., коли у зв'язку із завершенням будівництва нового приміщення театру закінчилась антреприза Камінського. Оскільки театр власним коштом збудував польський магнат граф Станіслав Скарбек, то набув чинності новий привілей, підписаний ще 1835 р. цісарем Фердинандом I, саме на ім'я Скарбка. Згідно з цим привілеєм, фундатор театру або, на випадок його смерті, спадкоємець мав упродовж п'ятдесяти років утримувати австрійський німецькомовний театр за умови, що не менше як чотири рази на тиждень даватимуть ви-

[40] Там само.

стави німецькою мовою. За це фундатор діставав право отримувати у Львові десять відсотків прибутку від усіх інших видовищ, концертів тощо в місті. Упродовж терміну дії привілею ніхто не мав права відкривати у Львові будь-який інший театр. В останні три дні тижня, що не були зайняті німецькими виставами, дозволено було давати спектаклі іншими мовами, як-от: польською, французькою або італійською. Оскільки українського професіонального театру в цей час у Львові й усій Галичині ще не існувало, то й згадки про вистави українською мовою в цьому документі не було. Це фатально вплинуло на майбутній розвиток українського театру в Галичині.

Тим часом в українському середовищі, доведеному до відчаю багатовіковим гнобленням польською королівсько-шляхетською владою, саме за австрійського правління починає відроджуватися духовна освіта. Прикметно, що за відсутності україномовного репертуару в стінах Львівської греко-католицької духовної семінарії у 1794—1807 рр. (принаймні про наступні роки свідчень немає) відбувалися польськомовні вистави. Такі самі вистави відбувалися і в 1829—1830 рр. та, можливо, в 1833—1834 рр., про що збереглися свідчення сучасників. Та попри це студенти семінарії, які мали нахил до лицедійства, розігрували імпровізовані діалоги в стилі давніх українських інтермедій. У контексті зрушень у бік свідомого руського, як тоді прийнято було говорити, тобто українського, патріотизму з початком українського національно-культурного, а згодом і політичного відродження в Галичині, що почалося, власне, зі стін цієї семінарії, зусиллями студентської молоді, яка гуртувалася навколо Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького ("Руської трійці") з'являється перша українська аматорська вистава — інсценізація українського весільного обряду. В основу вистави було покладено матеріал із виданого 1835 р. Йосипом Лозинським збірника "Руське весілля". Вистава, ймовірно, могла відбутися після 1 листопада 1838 р., коли за новим навчальним планом після тривалої заборони (1816—1838) було відновлено вивчення руської (української) мови, церковного співу й обрядів. Цю виставу давали кілька разів, але після 1842 р. в аматорській діяльності львівських семінаристів настає антракт, який тривав до 1848 р.

Можливо, під впливом чутки про цю виставу Степан Петрушевич, священик із с. Добряни (тепер Стрийського району Львівської обл.), наприкінці 30-х рр. написав "первописну оперу" "Муж старий, жінка молода" ("домовая забавка в одному дійстві, з громадських повісток уложена"), призначену, як зазначено в ремарці, для домашнього вжитку, тобто для аматорської вистави або читання (текст опублікував І. Франко у 1899 р.).

Відомо, що один із учасників семінарійного аматорського театру, Рудольф Мох, який згодом був священиком у різних селах Галичини, в 1845 р. починає писати свою першу п'єсу "Справа в селі Клекотині", сподіваючись, очевидно, що прийде час, коли цей твір знадобиться українському театрові, і закінчує її у 1849 р.

Тільки революція 1848 р. в Австрії стала потужним імпульсом до громадсько-політичної діяльності всіх пригноблених цією імперією націй, у тому числі й українців, і дала початок українському аматорському театрові. Перший такий гурток з'явився в місті Коломиї. Колишній випускник Львівської духовної семінарії, священик Іван Озаркевич терміново взявся за створення репертуару. Скориставшись наявними в Коломиї друкованими текстами п'єс "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник"

І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка та "Купала на Івана" Стецька Шерепер'ї (С. Писаревського), він адаптував ці тексти до місцевих покутських умов, застосувавши покутський говір, змінивши заголовки творів, імена персонажів і побутові реалії. "Наталка Полтавка" дістала назву "Дівка на відданю, або На миловане нема силоване", "Москаль-чарівник" — "Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг", "Сватання на Гончарівці" — "Сватанє, або Жених навіжений", "Купала на Івана" — "Весілє, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого". Усі ці переробки "малоросійських опер" дістали жанрові визначення "комедіо-опера", як це було прийнято у тогочасній польській театральній термінології. Безпосереднім керівником гуртка став україномовний поручник полку австрійської армії, що дислокувався в Коломиї, Алоїз Ляйтнер (можливо, німець, а може, й чех із Галичини або Закарпаття). Перша вистава "Дівка на відданю, або На миловане нема силоване" відбулася в Коломиї 8 червня 1848 р.

І. Озаркевич та інші члени коломийської делегації на так званому Соборі руських учених у Львові, який відбувався у приміщенні Львівської греко-католицької духовної семінарії 19—26 жовтня 1848 р., для делегатів з'їзду організували одну аматорську виставу за участю львівських семінаристів, а саме "Дівку на відданю", і показали її на закінчення з'їзду. Ця вистава започаткувала діяльність українського аматорського гуртка у Львові. Після з'їзду виставу "Дівка на відданю" повторили самі львівські аматори. У 1849 р. давали виставу "Жовнір-чарівник", перероблену В. Ковальським мелодраму німецького драматурга А. Коцебу "Згублена дитина", оригінальну сатиричну комедію "Терпен-спасен" Р. Моха.

Третім осередком українського театрального аматорського руху в Галичині став Перемишль (нині м. Пшемисль у складі Республіки Польща). Тут у листопаді 1848 р. під враженням, яке справила на перемишльських делегатів вистава "Дівка на відданю", показана на Соборі руських учених, було створено драматичний гурток. Давали не лише обидві переробки п'єс І. Котляревського, а й інші оригінальні та перероблені твори, серед яких відомі "Козак і охотник" — переробка І. Вітошинського з п'єси А. Коцебу "Der Kozak und der Freiwillige", "Гриць Мазниця, або Муж заманений" — переробка Івана Наумовича з комедії Мольєра "Жорж Данден", перероблена невідомим автором комедія А. Коцебу "Старий візник Петра III", комедіо-опера "Процеха, або Поплета часом придасться" — переробка Ю. Желеховського з комедіо-опери польського драматурга Ігнація Танського "І плітка часом придасться".

Цікаво, що музику до всіх цих вистав писав, а також аранжував народні пісні видатний український композитор Михайло Вербицький, майбутній автор музики до вірша Павла Чубинського "Ще не вмерла Україна..." (у 60-х рр. XIX ст. цей твір став українським національним гімном).

Також збереглися скупі свідчення про діяльність українського аматорського гуртка у Тернополі в 1849 р.

Важливо зазначити, що гурток у Перемишлі розробив власний статут, означивши себе "Драматичним товариством", що мало перспективу перерости у професіональний театр. А коломийське "Драматичне товариство під предводительством Ляйтнера" у березні 1850 р. вже було готове перетворитися на професіональну трупу.

Ідея створення українського професіонального театру в Галичині виник-

ла у львівському середовищі ще влітку 1849 р. 15 червня того ж року на засіданні Головної Руської Ради її член Лев Трещаківський, священик із с. Рудно (нині у складі м. Львів), виступив з ініціативою заснування у Львові Народного Дому, в якому можна було би передбачити зал для приміщення театру. На наступному засіданні Ради, 20 липня 1849 р., Л. Трещаківський обґрунтував необхідність створення театру як найефективнішої підойми народного духу, основи морального й естетичного виховання народу, що "...розжене на русинах тую п'ятьвіковую тугу, котра му не позволяла доси слобідно навіть і гадати (говорити. — *Авт.*)" [41].

Конкретні заходи щодо заснування української професіональної трупи під назвою "Руський народний театр" (причому слово "народний" вживалося тоді у значенні "національний"; так воно й фігурує у німецькому оригіналі документа, про який ітиметься далі) вживалися не тільки у Львові, а й у Коломиї. 15 березня 1850 р. А. Ляйтнер надсилає з Коломиї до Головної Руської Ради у Львові листа від імені драматурга Івана Озаркевича й від себе особисто з проханням поклопотатися перед австрійським урядом про дозвіл на створення Руського народного театру — мандрівної професіональної трупи, що працювала б на всій території Галичини. Головна Руська Рада ухвалила рішення допомогти, але подальший хід справи залишається невідомим. В Австрії йшла реакція на революційні події. У 1851 р. Головна Руська Рада припинила свою діяльність. Після скасування 31 грудня 1851 р. октройованої конституції в Австрії українське громадсько-політичне і культурне життя завмерло на десять років. Завмер і український аматорський театр.

Збереглися скупі відомості про вияви українського театрального життя у першій половині XIX ст. і в Закарпатті, яке перебувало під владою Угорського королівства під протекторатом Австрійської імперії. У тамтешніх школах культивували панегірики і пасторалі. Один зі зразків, датований 1807 р., що належав студентові духовної академії в Тирнаві Андрієві Вальковському, в день іменин єпископа А. Бачинського продекламували студенти. Дві інші пасторалі, написані латинською мовою учнями ужгородської гімназії, були присвячені директорові цієї гімназії І. Чурговичу. Перша, що збереглася в рукописі, датується 1840 р. і має автора — Андрія Микиту, друга — анонімна, виставлена в резиденції греко-католицького єпископа в Ужгороді. На друкованому її примірнику є імена виконавців із середовища ужгородської гімназії.

Про давню шкільну традицію виставляти інтермедії свідчить збережений рукописний текст за назвою "Розправа русина з ляхом", датований 1834 р. Очевидно, це закарпатський варіант загальновідомої в Україні у XVIII ст. інтермедії.

Закарпатські бурсаки-семінаристи, подорожуючи по селах під час вакацій, розважали людей жартівливими піснями, віршами і драматичними сценками-діалогами здебільшого гумористичного змісту.

Угорська революція 1848 р. (яка, до речі, не дала закарпатським українцям жодних свобод) пробудила до культурної діяльності окремих представників місцевої інтелігенції. У цей час активізується найвизначніший у Закарпатті "руський" письменник Олександр Духнович, що був обізнаний зі шкільними

---

[41] Зоря Галицька. — 1849. — 16 (28) липня. — Ч. 60. — С. 357.

виставами в Ужгороді та Пряшеві у попередні десятиліття. Можливо, не без впливу звісток про аматорські вистави в Галичині у 1848—1850 pp. він ужансько-шариською говіркою пише свою першу п'єсу "Добродітель превишаєт богатство" і в 1850 р. публікує її в Перемишлі з жанровим визначенням: "Ігра в трьох дійствіях". Конфлікт у п'єсі, взятий з народного життя, мав гострий соціальний характер, але, згідно з драматургічною традицією XVIII ст., розв'язувався щасливо з моральними сентенціями. П'єсу вперше зіграли 14 червня 1851 р. на літній сцені в містечку Земплині школярі із сіл Страйняни і Тополяни (нині Пряшівщина у Словаччині). Характеризуючи виставу, яка супроводжувалася хоровим співом і музикою, Лаборський (Михайло Лихварчик) у статті "Юніалес і руський театр в Земплині" значну увагу приділив міркуванням про історичне значення цієї події: «Якби був хто до 1848 року спробував зіграти руську п'єсу, то його висміяли б! Та й тепер деякі ужгородські мадяри казали, що, мовляв, грати в Угорщині руську п'єсу — сором і бридота. На що одна шістдесятирічна жінка відповіла: "Не требуют здравії врача, но болящії". Справді, руський театр потрібний для русинів, бо угорський театр грає часто (хоч його руський народ не розуміє), а русини ще ніколи не бачили і не чули в цьому краї руського театру» [42]. І далі автор наголошував на тих питаннях, що їх порушувала вистава: на потребі боротьби за народну освіту, народну мову, народну свідомість, на необхідності боротьби з пияцтвом, на дотриманні принципів християнської моралі. П'єсу О. Духновича "Добродітель превишаєт богатство" виконували в школах Закарпаття упродовж наступних десятиліть другої половини XIX ст.

Друга п'єса О. Духновича — "Головний тарабанщик" (1852) — це одноактна сатирична комедія, в якій висміювалося місцеве панство, що заради вигідних посад, вдаючись до найбрутальніших засобів наживи, позбувалося людської подоби. Щоправда, мова цієї п'єси містить значний елемент "язичія" — макаронічної суміші церковнослов'янізмів з русизмами та закарпатськими діалектизмами. Сценічної історії ця п'єса не мала. Автор надіслав текст твору до львівського товариства "Народний Дім", сподіваючись, що її там принаймні надрукують, але вона понад сто років пролежала в рукописі, доки побачила світ. Сценічне її втілення відразу після написання було вже неперспективне, оскільки так само, як і в Галичині, реакція після революції 1848—1849 pp. на п'ятнадцять років затримала театрально-аматорський рух на Закарпатті.

3.2. На шляху до окремої української професіональної трупи (50—60-ті роки)

Український професіональний і аматорський театр у межах Російської імперії. Перша половина 50-х pp. XIX ст. відбиває ті тенденції розвитку українського професіонального театру, які визначилися після 1847 р., тобто помітну стриманість. Щоправда, мандрівні російсько-українські трупи на Лівобережній Україні та польсько-російсько-українські на Правобережній подеколи виставляють українські п'єси І. Котля-

[42] Вѣстник, повременное письмо, посвящено политическому и нравственному образованию русинов Австрийской державы. — Відень, 1851. — № 88—90, 92—93.

ревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Поряд з ними йдуть згадані вище і новостворені водевілі Д. Дмитренка: "Панас-викрутас" (1852), "Малоросійські вареники, або Останній день Масниці" (1854).

Українські п'єси інколи виставлялися на сценах імператорських театрів: перша дія "Наталки Полтавки" після семирічної перерви (з 1844 р.) ще один раз з'являється у Москві (5 вересня 1851 р.) за участю М. Щепкіна та двічі у Петербурзі (26 і 28 травня 1852 р.) за участю С. Гулака-Артемовського; у Москві після тривалої перерви з'являються комедія "Шельменко-денщик" (13 і 18 листопада 1851 р.) та водевіль "Бой-жінка" (6 і 13 січня 1852 р.); тут на сцені Малого театру завдяки гастролям українського актора з Харкова Теофіла Домбровського, який виступив у ролі Стецька, у 1851 р. вперше йде "малоросійська опера" "Сватання на Гончарівці" (10, 12 (бенефіс), 15 і 21 жовтня; 6, 22, 30 листопада), її також ставлять у 1852 р. (2 січня, 8 лютого, 23 квітня), після чого ця вистава назавжди зникає з репертуару театру. Уперше в репертуарі Малого театру в Москві з'являються водевілі молодих українських драматургів: "Сусіди, або За горілкою усе доладу" А. Вельсовського (2 і 5 листопада 1851 р.); "Панас-викрутас" Д. Дмитренка (14 і 20 квітня 1852 р.). В Александринському театрі в Петербурзі був виставлений одноактний "жарт з піснями і танцями" "Остап Дуля, або Жених з гарбузом" С. Барвіненка (28 і 31 січня, 1 і 2 лютого 1855 р.). Проте ці п'єси не затримались у репертуарі імператорських театрів Петербурга та Москви, і лише "Москаль-чарівник" І. Котляревського продовжував горувати над усім російськомовним репертуаром М. Щепкіна у Малому театрі в Москві, на гастролях у Петербурзі та інших містах, ідучи щороку по кілька разів до самої смерті актора.

У Петербурзі спектакль "Москаль-чарівник" давали на сценах Великого та Александринського театрів у 1844—1866 рр. У цих виставах брали участь різні виконавці, які не завжди належним чином володіли українською мовою. Краща ситуація склалася в іншому театральному середовищі: в 1850 р. було вирішено пристосувати для драматичних вистав збудоване у 1847 р. нове приміщення цирку і в такий спосіб створити новий театр для обслуговування середніх класів та різночинної інтелігенції. У "театрі-цирку" мали виставлятися російські комедії та водевілі, написані у другій половині XVIII — першій половині XIX ст. Знаючи акторські можливості С. Гулака-Артемовського, петербурзька театральна контора запросила його до творчого складу новоутвореного театру. Вдало дебютувавши на його сцені 26 грудня 1850 р. у ролі Фадея в комічній опері Я. Княжніна "Сбитенщик", С. Гулак-Артемовський запропонував включити до репертуару "Москаля-чарівника" І. Котляревського і вже у січні 1851 р. вперше виступив у ролі Михайла Чупруна. Успіх був надзвичайний.

Директор імператорських театрів О. Гедеонов висловив акторові подяку, а театральний критик Р. Зотов, який майже три роки не бачив С. Гулака-Артемовського на сцені, писав у газеті "Северная пчела": «Потім (після оперети "Вот пилюли". — *Авт.*) ішов "Москаль-чарівник", і ми майже не впізнали п. Артемовського, настільки він за цей час устиг удосконалити свою гру як актор. Сердечно вітаємо його з цим успіхом і сподіваємось, що нам часто доведеться повторювати про нього наші щирі похвали» [1]. Відтоді "Москаля-ча-

[1] Северная пчела. — 1851. — 21 января. — № 21.

рівника" для заохочення глядачів показували разом з іншими, менш популярними виставами. А петербурзька театральна критика замовчувала значний успіх актора. "Крім цитованого вище відгуку Р. Зотова, — пише біограф С. Гулака-Артемовського Л. Кауфман, — жодного рядка про гру артиста не з'явилося на сторінках петербурзької преси за всі роки, упродовж яких він виконував роль Чупруна" [2]. За спостереженням Л. Кауфмана, тільки московський журнал "Русский вестник" 1857 р. вмістив велику статтю П. Куліша, у якій глибоко проаналізовано гру С. Гулака-Артемовського в "Москалі-чарівнику" й описано реакцію глядачів: «Коли вистава закінчилася, — писав П. Куліш, — почали викликати Артемовського. Через свою делікатність він тричі з'являвся зі своїми співучасниками у грі, але глядачі бажали висловити своє захоплення йому особисто і після цього викликали ще чотири рази його самого. Кожний погодиться, що такі явища трапляються нечасто, що так вітають лише найвидатніших акторів [...] Коли на сцену вийшов п. Артемовський в ролі Чупруна, що повернувся з дороги, його зустріли одностайні оплески всього театру. Його гра в цій ролі давно вже здобула заслужену популярність. Вона справді надзвичайна! Це не кривляння, розраховане на сміх глядача, зовсім ні! Це цілковите уособлення українського простолюдина, простодушного, веселого і задоволеного своїм становищем. Ви бачите перед собою зовсім не дурня, над яким смієтесь. Ця людина простодушна у своєму не дуже складному побуті, у своїй обмеженій сфері дій. Він багато чого не бачив, багато про що не чув, поміж своїми селянами зустрічав надто мало підступності й зради і дожив до сивого волосся, судячи про людей за самим собою. Він смішить вас і в той же час подобається вам як людина. Ви б довірили йому свої гроші, свою безпеку, хоча ви і смієтеся над його наївністю, над його незграбними і разом з тим якимись величними рухами. Таким створив Михайла Чупруна п. Артемовський. Для артиста ця роль дуже небезпечна: він може легко з'їхати в ній на телепня, якого жінка дурить тому, що він недоумкуватий від природи. У виконанні п. Артемовського все виходить навпаки. Чоловік, при всій своїй простодушності, є натурою міцною, цільною, обдарованою; він стоїть значно вище від свого оточення. Рідко доводилося нам бачити на російській сцені щось настільки досконале, як гра п. Артемовського в "Москалі-чарівнику". Можна з певністю сказати, що сценічне мистецтво в його невеличкій ролі досягло своєї мети — замінити собою дійсність і примусити глядача забути, що він перебуває у театрі. П[ан] Артемовський такий людяний, такий чарівно справжній у своїй грі, що не віриш очам своїм, дивуючись, як може людина його сфери до такої міри втілитись в українського селянина! Жодним жестом, жодним зайвим рухом він не зраджує себе. Його гра від початку до кінця сповнена високого мистецького інтересу, тому що перед вами з'являється живий представник свого народу, з усіма особливостями мови, манери, звичаїв, розуміння дійсності і, крім того, з глибиною почуття, прихованого під зовнішньою безтурботністю і простодушністю... Коли-не-коли, але з великою виразністю він дає зрозуміти глядачам, що цей чумак здатний не лише до сміхотворства, що цей насмішник здатний перейти від однієї крайності до іншої і

[2] *Кауфман Л.* С. С. Гулак-Артемовський. — Київ, 1962. — С. 50.

почне розмовляти з вами такою мовою, від якої здригнеться ваше серце» [3].

В одноактному водевілі "Охтянка, или Чудо с чудаком" С. Барана С. Гулак-Артемовський виконав роль українця Коваленка (29 вересня і 3 жовтня 1852 р.), а у російськомовному водевілі "Два учителя, или Осел осла дурачит" О. Шаховського — роль власника пансіону в Глухові Чупкевича (23 і 25 вересня, 7 жовтня, 3 листопада 1852 р.; 4 вересня і 4 жовтня 1856 р.).

Є всі підстави вважати, що С. Гулак-Артемовський у Петербурзі в 50-х рр. XIX ст. робив таку саму важливу для українського театрального мистецтва справу, як М. Щепкін у Москві: він доводив столичній громадськості мистецьку зрілість провідних майстрів українського театру і обґрунтовував необхідність створення окремого українського професіонального театру.

Із початком діяльності С. Гулака-Артемовського як драматичного актора у 1851 р. збігся початок його режисерської, драматургічної та композиторської творчості. На 18 березня 1851 р. він підготував вокальний та інструментальний концерт із так званими живими картинами, серед яких була картина "Весільний поїзд у Малоросії". У 1852 р. С. Гулак-Артемовський створив вокально-хореографічний дивертисмент, про що сповіщалося на афіші театру: "Українське весілля, з хорами і танцями, аранжоване з українських пісень п. Артемовським, оркестроване п. Лядовим". Вистава відбувалася в Александринському театрі 18, 23, 25 липня, 19 серпня, 17 вересня 1851 р. і мала значний успіх. 28 листопада того ж року цей твір із жанровим визначенням "водевіль" виставили на сцені Великого театру в Москві.

26 листопада того самого 1851 р. С. Гулак-Артемовський завершив роботу над двоактною комедією-водевілем "Ночь накануне Иванова дня", прем'єра якої відбулася на бенефіс автора в Александринському театрі у Петербурзі 26 травня 1852 р. і була повторена ще раз 28 травня. Сам автор, поряд із такими знаменитими учасниками вистави, як О. Мартинов, І. Сосницький, П. Григор'єв, П. Орлова, виконував роль старости. У цьому творі було застосовано українську і російську мови персонажів.

Після смерті імператора Миколи I (1855), із початком царювання Олександра II настав період певної лібералізації самодержавного режиму. Це відчувалося і в театральному житті Росії, зокрема в житті так званих інородців. Українців царизм так не трактував, а навпаки — вважав частиною російського народу і в такий спосіб виправдовував свою політику щодо їх цілковитої русифікації, асиміляції, відмовляв в освіті рідною мовою й у будь-яких спробах вияву автономного життя. Літературу і мистецтво українського народу царизм сприймав як мистецьку творчість, яку можна було до певної міри толерувати поряд із власне російською освітою і культурою, не дозволяючи при цьому сповідувати будь-які сепаратистські ідеї.

Раптова перерва у діяльності нечисленних українських письменників унаслідок розгрому царизмом Кирило-Мефодіївського братства тягнулася, як відзначав П. Куліш, до 1857 р. Відтак активізується видання української мистецької літератури, зокрема з'являються друком зразки української драматургії першої половини XIX ст., дозвіл цензури на виставлення отримують ук-

[3] *Кулиш П.* Об игре г. Артемовского в малороссийской опере "Москаль-чаривнык" // Русский вестник. — 1857. — Декабрь. — С. 224—227.

раїнські п'єси драматургів молодшої генерації. Слід мати на увазі, що, крім літературної цензури, яка дозволяла тексти до друку, існувала театральна цензура, яка давала дозвіл на включення їх до репертуару театральних труп.

У 1857 р. у Києві виходить друком збірник п'єс Андрія Ващенка-Захарченка "Театр", до якого увійшло п'ять творів: одноактна "малороссийская шутка с куплетами" — "Оказія з Микитою", одноактна "малороссийская приказка с куплетами" — "Тоді скажеш гоц, як вискочиш", одноактна "шутка с куплетами" — "Один порадував, другий утішив, або Хто лається, той і кається", одноактна "новая малороссийская шутка" — "Оглядівся, як наївся, или Коли б не вовк та не собака, був би Грицькові гарбузяка", одноактна "малороссийская опера" — "Поярмаркував, или Беда от куриных овощей". П. Куліш у "Слові од іздателя" до публікації віршів молодих українських поетів під назвою "Первоцвіт Щоголева і Кузьменка" побіжно зарахував збірник А. Ващенка-Захарченка до "нестатечних" "курзу-верзу" в українській літературі 50-х рр. XIX ст. [4] Потім ще майже півтора століття самі назви цих творів були "притчею во язицех". Тільки нещодавно сучасний історик літератури Л. Мороз висловила думку про ці п'єси як такі, що "дуже скоро перестали задовольняти зрослі художні смаки, але відіграли свою роль як апробація варіантів комедійних сюжетів з життя простолюду" [5].

У 1860 р. у Петербурзі друком виходить двотомна збірка творів так само одіозних письменників — братів Григорія і Степана Карпенків. У ній уміщено шість п'єс молодшого з них — Степана Павливоди-Карпенка: двоактна "комедія з піснями і танцями" "Суд і розправа пана Тисяцького", одноактна оперета "Тетяна Переяславка", двоактна комедія "Київський сват по призвищу Хват"; комедія на три дії "Никодим Тимохвійович Сосюрченко, старосвітський пан Конотопського повіту Чернігівської губернії", двоактна комедія "Жидівська мудрість, циганська хитрість і хохлацька простота" [6]. Майже всі ці п'єси одержали дозвіл театральної цензури. У пресі було опубліковано анонси цього видання, у яких повідомлялося, що до збірки включено згадувану вище триактну оперету "Катерина Шевченкова", яка була першою прижиттєвою інсценізацією Шевченкового твору, але цензура, напевно, друкувати її не дозволила: у збірці немає цієї п'єси.

У 1860 р. були написані й здебільшого подані до цензури водевілі "Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай" і "Сусіди, або З горілкою все до ладу" Аврамія Вельсовського, "Жинка хитрее черта, или Превращение русского в хохла" і "Вареники" Олександра Задераки. Окрім відомої "Бувальщини", інші тексти досі ніким не вивчалися, але, судячи з назв творів, вони продовжували традицію А. Ващенка-Захарченка.

Про добрий намір збагатити українську драматургію може свідчити спроба П. Куліша створити історичну драму "Колії (українська драма з останнього польського панування на Україні)", але тільки перша дія її була опублікована в альманасі "Хата" (1860).

Більшість цих п'єс, як і написаних у першій половині XIX ст., що на той час уже стали нашою драматургічною класикою (І. Котляревський, Г. Квітка-Ос-

[4] Хата / Видав П. А. Куліш / Типом другим. — Петербург, 1860. — С. 1—2.

[5] Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. — Київ, 1996. — Кн. 2. — С. 365.

[6] Сочинения Г. и С. Карпенко. — Санкт-Петербург, 1860.

нов'яненко), у 50-х рр. XIX ст. виставлялися в багатьох містах України, де працювали російсько-українські та польсько-російсько-українські театральні трупи. Наприклад, після закриття через аварійний стан в липні 1851 р. першого дерев'яного київського міського театру на Європейській площі й розпуску антрепризи П. Рекановського, новоутворене товариство акторів змушене було винайняти трикімнатне приміщення в будинку генеральші Брінкен на Хрещатику. Перетворивши його на глядацьку залу зі сценою, амфітеатром, партером і 70 кріслами (повний збір з усіх місць давав 290 рублів сріблом), трупа розпочала свої вистави 11 грудня 1851 р. "Москалем-чарівником" І. Котляревського та російськими водевілями П. Каратигіна "Заемные жены" і Ф. Коні "Циркулярные советники". З огляду на те, що цей імпровізований театр не мав ніяких складних сценічних пристосувань, у ньому давались короткі комедії та водевілі. Всі члени трупи мали рівні права, не було ні режисера, ні театральної адміністрації. У січні 1852 р. з Варшави з балетною трупою повернувся балетмейстер — француз Моріс Піон, і в такому комбінованому драматично-балетному вигляді в цьому тимчасовому приміщенні трупа проіснувала до кінця зимового сезону, тобто до Великого посту.

У сезоні 1852/53 р. у Києві в інших тимчасових приміщеннях діяли вже дві трупи. Перша — на Липках, у винайнятому за контрактом на три роки будинку спадкоємців генерала Білогородського, де працювала антреприза поляка Костянтина Федецького. Театр на Липках був невеликий за площею: 96 крісел, 17 лож і партер. Повний збір із вистав становив 200 рублів сріблом. Театр відкрився 18 листопада 1852 р. двома російськими водевілями: "Девушка-гусар" Ф. Коні та "Путешественник и путешественница" Р. Зотова і "Москалем-чарівником" І. Котляревського, а 4 січня 1853 р. грали водевіль "Вечір на хуторі поблизу Диканьки" Д. Дмитренка за М. Гоголем. У цій виставі успішно дебютували харківські актори Дмитро Зубович (виконавець ролі дяка), Гончарова (Оксана), Дріон (Солоха). Надалі у репертуарі російські вистави чергувалися з польськими, можливо, траплялися й українські. Ця трупа в Києві проіснувала лише один сезон, бо у березні 1853 р. К. Федецький розпустив більшу її частину, а з рештою акторів переїхав до Житомира, не витримавши конкуренції з другим театром, подільським.

Друга трупа діяла на Подолі, у кам'яному будинку колишньої пересильної тюрми, де отаборився антрепренер — француз Моріс Піон, який, окрім драматичних вистав, давав також балетні, оскільки сам був танцівником і "балетмейстером варшавських театрів". Його театр відкрився 18 січня 1853 р. у приміщенні, яке містило три яруси лож, сто крісел, амфітеатр і галерею. Повний збір з вистав становив 450 рублів сріблом. Репертуар трупи М. Піона відомий не весь, але той факт, що з колишньої трупи К. Федецького сюди перейшли такі відомі українські актори, як Дмитро Зубович і Аграфена Кравченко, дає підстави для припущення, що "на них" давалися й українські вистави (на жаль, афіші не збереглися). Під керівництвом М. Піона театр проіснував до 22 травня 1855 р. Через фінансові труднощі приміщення театру разом із трупою перейшло до рук іншого антрепренера, багатого київського землевласника Енгельгардта, нащадка того поміщика В. Енгельгардта, кріпаком якого був Т. Шевченко. Трупа, як і раніше, мала російсько-польсько-український характер. Провідною акторкою в ній була Аграфена Кравченко, "актриса з вели-

кою репутацією на Півдні Росії; вона справді була дуже талановита, хоч мала органічну ваду: шепелявила, що, однак, не заважало їй мати значний успіх" [7]. На жаль, 15 червня 1856 р. ця талановита актриса померла від сухот на тридцять шостому році життя.

Трупа Енгельгардта проіснувала недовго — з 22 травня 1855 р. до 28 лютого 1856 р. За цей час на сцені подільського театру також були виставлені й п'єси українських драматургів: "Наталка Полтавка" Івана Котляревського, "Шельменко — волостной писарь" і "Шельменко-денщик" Григорія Квітки-Основ'яненка, можливо, й деякі інші, проте повний репертуар цього театру не відомий.

Після розпуску трупи Енгельгардта тимчасовим міським театром на Подолі з 28 лютого 1856 р. керувала міська адміністрація. Відомо, що протягом липня 1856 р. було дано 24 вистави, серед яких — десять російських, дванадцять польських і лише дві українські ("Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка і "Москаль-чарівник" І. Котляревського) [8]. Напевно, до кінця існування подільського театру (1859) зрідка все-таки йшли українські вистави, оскільки серед акторського складу були такі виконавці українських ролей, як актриса Засимович та актор Антон Янковський. Балетну трупу було розпущено.

Тим часом у Києві 1856 р. збудували новий театр, визнаний сучасниками "дивом архітектурного мистецтва" (на тому місці, де тепер стоїть будинок Національної опери). Відкриття нового міського театру відбулося 2 листопада 1856 р. (це приміщення згоріло вщент сорок років по тому — 4 лютого 1896 р.).

Обома театрами керував спеціально створений "окремий комітет" під почесним головуванням київського генерал-губернатора князя І. Васильчикова. До складу комітету входили п'ять членів: віце-губернатор, губернський предводитель дворянства, міський голова і два члени-розпорядники. В обох театрах поряд із російськими п'єсами виставляли польські. У першому сезоні 29 жовтня 1856 р. дали лише одну українську виставу — одноактну оперету "Українці, або Сватання на вечорницях" П. Лютостанського (переробка з польської) на бенефіс актриси Засимович. До трупи театру в цьому сезоні приєдналася видатна виконавиця українських ролей Любов Млотковська, котра працювала тут десять років — до самої смерті (1866).

На жаль, у київській пресі немає відомостей про театральний репертуар за сезон 1857/58 р., зате зберігся архівний документ — подання київського цивільного губернатора до міністра внутрішніх справ від 17 березня 1858 р. на затвердження репертуару Київського театру [9], де з-поміж більш як двох сотень російськомовних п'єс є близько двадцяти українських творів уже неодноразово згадуваних авторів: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Писаревського, А. Жмійовського, Д. Дмитренка та ін. Можна припустити, що всі вони мали з'явитися на київській сцені принаймні у 1858 р.

Коли ж у грудні 1858 р. обидва київські театри були за контрактом на шість років здані галицькому поляку Теофілові Борковському, котрий приїхав з

[7] *Николаев Н. И.* Драматический театр в Киеве: Исторический очерк. — Киев, 1898. — С. 36.

[8] Киевская летопись // Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. — 1856. — 4 августа. — № 31.

[9] РДІА, ф. 780, оп. 2, спр. 99, арк. 20—45.

Житомира зі своєю польською трупою на гастролі до Києва, для українських вистав у контексті польсько-російської театральної інтриги, що тоді почалася, місця не знайшлося.

Натомість у Кам'янці-Подільському, центрі Подільської губернії, 9 жовтня 1858 р. в присутності київського генерал-губернатора І. Васильчикова Моріс Піон грає російську переробку французького водевілю "Нема полум'я без диму" Ж.-Ф.-А. Байяра, українського "Москаля-чарівника" і балет К. Курпінського і Ю. Дамсе на польську тему "Весілля в Ойцові". Це було схоже на дотримання паритетності у репертуарі: російська, українська і польська п'єси, але цього співвідношення послідовно не дотримувалися. Наприкінці 1860 р., а саме з 1 жовтня по 31 грудня, в Кам'янці-Подільському директор театру В. Петровський виставляє сорок дев'ять п'єс, серед яких було кілька українських водевілів за участю видатних виконавців ролей українських селян — Теофілії Бачинської та Йосипа Янковського-молодшого [10]. У червні—липні 1860 р. трупу В. Петровського запросили до Одеси, де вона показала шість вистав, серед яких і українські п'єси. Одеські рецензенти (газети "Одесский вестник", "Одесский листок") високо оцінили гру Т. Бачинської в українських виставах, зокрема у "Сватанні на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка.

Така сама ситуація була й у Житомирі — адміністративному центрі Волинської губернії. Тут у жовтні 1855 р., тобто на рік раніше, ніж у Києві, було збудовано нове театральне приміщення, значно більше за театри у Києві та Вільні. Сучасники вважали його завеликим, бо тридцятитисячне на той час населення Житомира не могло забезпечити максимальну присутність глядачів. На початку XX ст. було знайдено документи, які свідчили, що київський генерал-губернатор помилково затвердив для Житомира проект цього приміщення, призначений для Києва [11].

Восени 1856 р. посаду директора театру обійняв прибулий з Кракова Адам Мілашевський, який не виявляв прихильності до українських п'єс. У 1857 р. було затверджено статут житомирського театру під назвою "Театр волинської шляхти", а до складу кількаособової дирекції увійшли польські драматурги, які на той час мешкали в Житомирі, — Аполлон Коженьовський (батько Т.-Ю.-К. Коженьовського, видатного англійського письменника, відомого під псевдонімом Джозеф Конрад) і, головне, видатний письменник Юзеф-Ігнацій Крашевський — мистецький керівник театру (у 1860 р. назавжди виїхав із Житомира). Тоді ж справа українського репертуару різко поліпшилась: директора і режисера трупи Адама Мілашевського зобов'язали вдосконалити польський і російський репертуар, що вплинуло на збагачення українського. Цьому сприяло те, що до акторського складу входив драматург П. Лютостанський, автор української п'єси "Українці, або Сватання на вечорницях" (1856) (що була переробкою якоїсь польської п'єси), яку в 50—60-х рр. XIX ст. часто виставляли в багатьох театрах. У 1857 р. на сцені житомирського театру було зіграно 27 польських і 22 російські та українські п'єси (на жаль, у газетних інформаціях не зазначені їхні назви) [12]. Український репертуар також підтримував відомий польський пись-

[10] *Komorowski J.* Polskie życie teatralne na Podolu i Wotyniu do 1863 roku. — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1985. — S. 49.

[11] Там само. — S. 94—95.

[12] Там само. — S. 101.

менник, котрий мешкав у Житомирі, — Александер Гроза. У 1860 р. директором трупи став Теофіл Борковський. До 1863 р. він керував київською і житомирською трупами одночасно, а втім, на українському репертуарі це зовсім не позначилося.

Найсприятливіша ситуація для українського репертуару склалася на Сході України, а саме — в харківському театрі. На його сцені одночасно з російськими йдуть і кращі, й гірші українські п'єси, але йдуть часто.

У першій половині 50-х рр. XIX ст. тут виділяються виконавці українських ролей Дмитро Дмитренко, Іван Дорошенко і Теофіл Домбровський. Про Д. Дмитренка, наприклад, на сторінках місцевої губернської газети писали: «Пан Дмитренко (він же й автор кількох малоросійських водевілів: "Кум-мірошник", "Вечір на хуторі", "Малоросійські вареники" та ін.) з великим успіхом зображує малоросіян і непоганий у деяких ролях водевільних простаків» [13]. Про те, що Дмитро Дмитренко "добре грає ролі малоросіян" [14], зазначалося у цій газеті й пізніше: «У п'єсі "Панас-викрутас" роль Панаса виконував сам автор, який заслужив прихильну оцінку людей, які добре знають українську мову» [15].

У 1857 р. після тривалої перерви першим актором харківської трупи стає Іван Дрейсіг. Скупі оцінки тодішньої єдиної харківської газети однозначно красномовні: "Пан Дрейсіг у малоросійських ролях дуже непоганий" [16], «Пан Дрейсіг у малоросійських ролях набагато вищий, ніж у ролях звичайних (тобто російськомовних. — *Авт.*); шкода тільки, що малоросійські п'єси у нас дуже рідко даються. При грі п. Дрейсіга, пані Гейбович і навіть п. Кучерова їх (тобто п'єси. — *Авт.*), здається, з більшим задоволенням можна було дивитися, ніж такі п'єси, як "Пастушка и старушка" або "Пилюли"» [17]; «У бенефіс п. Дрейсіга 16 січня (1858 р. — *Авт.*) після ходульної риторичної драми "Параша-сибірячка", яка колись дійсно справляла ефект, але тепер, незважаючи на участь пана Рибакова, пройшла, не давши публіці особливого задоволення, — була виставлена малоросійська опера-водевіль: "Сватання на Гончарівці". Ця п'єса, написана в Харкові й виняткова для харківської трупи, завжди подобалась і буде подобатись тутешній публіці. Цього разу "Сватання" було виконане прекрасно. Бенефіціант у ролі Стецька був вершиною досконалості...» [18]; "Малоросійські ролі та ролі німців завжди прекрасно виконує п. Дрейсіг" [19] (І. Дрейсіг походив із німецьких колоністів на Слобожанщині); "Пан Дрейсіг (Михайло Чупрун), як завжди, мистецьки зіграв свою роль, в якій може бути суперником будь-кому" [20]; «У бенефіс п. Дрейсіга [...] наступною йшла малоросійська опера "Наталка Полтавка", де п. Дрейсіг у ролі Макогоненка цілком заслужив на гучні оплески і неодноразові виклики» [21].

У тому, що українські п'єси в репертуарі харківського театру з'являлися дедалі частіше, позитивну роль відіграли члени харківської "Старої громади": не випадково одна з вистав театру була

[13] Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. — 1852. — 9 февраля. — № 6.

[14] Там само. — 1856. — 31 марта. — № 13.

[15] Там само. — 1858. — 13 сентября. — № 36.

[16] Там само. — 1857. — 31 августа. — № 34.

[17] Там само. — 1857. — 2 ноября. — № 43.

[18] Там само. — 1858. — 1 февраля. — № 5.

[19] Там само. — 15 февраля. — № 7.

[20] Там само. — 26 апреля. — № 16.

[21] Там само. — 1859. — 7 ноября. — № 44.

дана на користь місцевої недільної школи [22]. Мало значення також те, що директором театру був українець Іван Олександрович Щербина — той самий, який фігурує в щоденнику Тараса Шевченка (записи 1857—1858 pp.). Відомо, що Т. Шевченко під час вимушеної зупинки в Нижньому Новгороді по дорозі із заслання до Петербурга, очікуючи до себе в гості М. Щепкіна, повідомив про його приїзд дирекцію Нижегородського театру, внаслідок чого М. Щепкін виступив тут у п'ятьох виставах, зокрема в ролі Чупруна у "Москалі-чарівнику". Готуючись до цієї вистави (яка відбулася між 25 і 29 грудня 1857 p.), Шевченко і Щепкін "проходять" роль Тетяни з молодою нижегородською актрисою — росіянкою Катериною Піуновою, особливо щодо української вимови. Актриса двічі зіграла роль Тетяни, а потім було ще одне повторення вистави з іншим виконавцем ролі Чупруна. Пізніш вона у спогадах писала: «Тарас Григорович, а йому на догоду і Михайло Семенович, учили мене української мови і втовкмачили роль Тетяни [...] так, що й досі я її, як "Отче наш", знаю...» [23]. У рецензії "Бенефис г-жи Пиуновой, января 21, 1858", надрукованій у "Нижегородских губернских ведомостях" з приводу іншої вистави, Т. Шевченко згадав і про виставу "Москаль-чарівник", зазначивши, що "незважаючи на поспішність вистави, а також незнання української мови, пані Піунова в ролі Тетяни була дуже гарна, так що наш ветеран-артист був у захваті й говорив, що він ні з ким з таким задоволенням не грав, а думка Щепкіна може бути авторитетом" [24]. Прагнучи допомогти К. Піуновій влаштуватися на високооплачуване місце в якомусь із театрів, Т. Шевченко 15 січня 1858 р. пише листа директорові харківського театру І. Щербині, а також листовно просить М. Щепкіна підтримати його клопотання. Але К. Піунова підписала контракт з директором казанського російського театру, не поїхавши на проби до Харкова.

Згадані події, незважаючи на те, що відбувалися на етнічній російській території, а не в Україні, стосуються історії саме українського театру, а також доводять, що М. Щепкін і Т. Шевченко, як і раніше, популяризували українську драматургію в неукраїнському середовищі. Долучитися ж до українського театрального процесу своєю п'єсою "Назар Стодоля" Шевченко не міг, бо й не знав долі рукопису після свого арешту 1847 р. Повернувшись 28 березня 1858 р. до Санкт-Петербурга, Шевченко відновив активне відвідування драматичних і музичних вистав імператорських театрів. З особливим інтересом дивився він вистави за участю видатного оперного співака і драматичного актора Семена Гулака-Артемовського, з ініціативи якого тут ішов "Москаль-чарівник". Т. Шевченко записав у своєму щоденнику 10 квітня 1858 р.: «Дивився в цирку-театрі "Москаля-чарівника". Чарівливий Семен (у ролі Михайла Чупруна. — *Авт.*). А інші — нісенітниця» [25]. Т. Шевченко міг бачити С. Гулака-Артемовського в цій ролі на сцені театру-цирку до 26 січня 1859 р. Саме тоді з невідомих причин згоріло це приміщення, але вистава йшла також у збудованому на цьому місці й відкритому 2 жовтня 1860 р. новому театрі, названому

---

[22] Там само. — 1860. — 30 сентября. — № 97.

[23] *Юшков Н. Ф.* К истории русской сцены: Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидтгоф в своих и чужих воспоминаниях. — Казань, 1899. — С. 39.

[24] *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. — Т. 5. — С. 210.

[25] Там само. — С. 172.

Маріїнським. У цьому театрі, до речі, в сезоні 1861/62 р. С. Гулак-Артемовський вісім, а протягом 1862 р. — шістнадцять разів виступив у ролі Михайла Чупруна. Тут 19 вересня 1861 р. відбувся бенефіс актора, для якого він, зокрема, обрав "Москаля-чарівника", запросивши на роль Тетяни видатну російську оперну артистку Дарію Леонову.

У другій половині 50-х рр. XIX ст. першою відомою українською аматорською виставою була "Наталка Полтавка" І. Котляревського, підготовлена за участю знаного кириломефодіївця, українського фольклориста Опанаса Марковича і його дружини Марії (видатної письменниці Марко Вовчок) у стінах Немирівської гімназії на Поділлі (1857). Опанас і Марія Марковичі підібрали мелодії народних пісень, а колишній капельмейстер садибного оркестру почесного опікуна гімназії графа Болеслава Потоцького Йоганн Ляндвер склав партитуру для чотирнадцяти інструментів і написав увертюру. Костюми для Наталки і Терпилихи дібрала Марія Маркович, а для інших персонажів — учитель Ілля Дорошенко, він же і здійснив режисуру вистави. Про культуру мови подбав О. Маркович. Вистава мала величезний успіх [26].

Українські драматичні гуртки з'являються при недільних школах там, де ними опікувалися члени товариства "Громада". О. Кониський, повідомляючи в кореспонденції "З Полтави (Декабрь 1860)" про діяльність полтавської недільної школи, пише: "Ще б краще, коли б завести у нас народний театр" [27].

У грудні 1860 р. в О. Кониського виникла ідея створення спеціального українського народного театру (очевидно, автор мав на увазі аматорський театр, у якому брали б участь особи з простолюду). В той же самий час, у період, коли суттєво активізується український літературний процес, коли налагоджується українська книговидавнича справа, створюються недільні школи для навчання неписьменних дорослих людей читати і писати українською мовою, коли виникає українське періодичне видання, коли народжується так званий громадівський рух, коли, нарешті, в російській пресі закінчилася дискусія про самостійність української літератури на користь останньої, зароджується ідея створення українського професіонального театру, вже не як додатку до російського, а одномовного, самостійного театру. Уперше цю думку публічно висловив видатний український літературний і театральний критик Микола Мизко на закінчення своїх спогадів про К. Соленика: "Під назвою українського театру ми розуміємо як п'єси, написані українською мовою, так і виконання їх артистами, виплеканими на місцевому ґрунті, знайомими з мовою і звичаями народу і, можливо, навіть такими, що вийшли із середовища цього народу, як, наприклад, знаменитий артист, якого називати немає необхідності, тому що його всі знають (йдеться про М. Щепкіна. — *Авт.*). Такий театр був би найкращою підмогою літературі південноросійській (тобто українській. — *Авт.*) і найдоброчиннішою школою для народу. Певна річ, і успіх, і користь цієї ідеї зумовлюються розумним і щирим її здійсненням; якщо ж сюди замішаються афера і спекуляція, — справа зіпсується вже на початку і може надовго зупинитися, тимчасом як немає сумніву, що діло піде добре, якщо за нього візьмуть-

[26] *Павло* [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове: 12 и 15 февраля // Основа. — 1862. — Березень [Кн. 3]. — С. 71—73.

[27] *Переходовець Олександр* [Кониський О.]. З Полтави (Декабрь 1860) // Основа. — 1861. — Январь [Кн. 1]. — С. 322.

ся люди умілі й добромисні; з посталою ж потребою народного театру з'являться для задоволення її і народні драматичні письменники. Дух народний, один раз збуджений, розвивається швидко. В дусі нашого народу є ще багато незачеплених струн: умійте тільки доторкнутися до них вчасно і вдало, і вони видадуть суголосся, можливо, й непередчуване"[28]. Ці пророчі слова, які де в чому перегукуються з думками Л. Трещаківського, висловленими у львівській газеті "Зоря Галицька" 1849 р., Микола Мизко написав у листопаді 1860 р. в с. Карабинівка (нині Павлоградського району на Дніпропетровщині) спеціально для українського журналу "Основа", що почав виходити в Петербурзі у січні 1861 р.

Не без упливу на громадську свідомість залишилася ця думка: для багатьох вона стала поштовхом до дії, а для царевих прислужників — до протидії. Принаймні у 1861—1863 рр. з'являється чимало нових драматичних творів українською мовою. На сторінках журналу "Основа" публікуються деякі "малоросійські опери" та драми першої половини XIX ст., які досі зберігалися в рукописах: "Чорноморський побит" Якова Кухаренка (1861. — Кн. 11 і 12), "Простак" Василя Гоголя (1862. — Кн. 2), "Загадка" Миколи Костомарова (1862. — Кн. 6), "Назар Стодоля" Тараса Шевченка (1862. — Кн. 9), а також новий твір Олекси Стороженка — "драматичні картини" на п'ять дій "Гаркуша" (1862. — Кн. 8—10). У Петербурзі П. Куліш видає "Писання І. П. Котляревського" (1862), і того ж року окремими виданнями виходять "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник", двотомне зібрання "Драматические сочинения Григория Квитки (Основьяненка)", у першому томі якого вміщено українські п'єси письменника (1862). На сторінках додатку до "Харьковских губернских ведомостей" — газети "Харьков" — було опубліковано анонімну оперету "Нещасливе кохання" (1861) та п'ятиактну драму з піснями "Доля" Стеценка (1863; № 39—43, без імені; справжнє ім'я та прізвище автора — Іван Нордега, котрий був тоді студентом Харківського університету; того самого року драма вийшла окремою книжкою, але дозволу театральної цензури на виставлення не здобула тричі: 1863, 1865, 1873 рр.; дослідники виводять з цієї п'єси генезу "Безталанної" І. Тобілевича); триактна драма "Сирітка" Павла Ромашкевича (1863; № 86—89), двоактна "трагічна оперетка" "Не до любові" Кузьми Шаповала (П. Шохіна; 1864; № 72—74; тоді ж видана й окремою книжкою) і його ж анонімно друкована в "Херсонских губернских ведомостях" комічна оперета "Козакування" (1864; друкування перерване після першої дії через цензурну заборону). Окремими виданнями вийшли одноактна "драматична дія" "Катруся, або Туга від грошей" під криптонімом "Ів. К." (Петербург, 1860), історична драма Марка Онука (Семена Метлинського) "Мотря Кочубеївна" (Полтава, 1861), яка, щоправда, зазнала нищівної критики з-під пера П. Куліша в журналі "Основа" (1862. — Кн. 3), "малороссийская трагикомедия в 5 д., в стихах" — "Оксусь і Леся, або Розумна дядькова голова" Авксентія Тарновського (Москва, 1862).

У 1862 р. в Петербурзі Семен Гулак-Артемовський пише "малоросійську оперу" на три дії "Запорожець за Дунаєм" на власний текст (за участю М. Костомарова). Тоді ж він отримує цензурний дозвіл до друку, а 1866 р. цей твір виходить у світ. Уперше виставле-

---

[28] *Мизко Н.* Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере. — С. 184.

на 14 квітня 1863 р. в бенефіс автора на сцені Маріїнського театру в Петербурзі, опера до травня 1864 р. пройшла тринадцять разів.

У Петербурзі С. Гулак-Артемовський грав роль — співав партію Івана Карася 29 травня 1864 р. востаннє. Адже ще з 1859 р. в його голосі помічалися негативні зміни, і у 1863 р. в нього відібрали й передали іншим виконавцям майже усі оперні партії, а наприкінці року відмовилися підписувати контракт на подальший термін роботи в Маріїнському театрі. У конторі петербурзьких театрів проект наказу про звільнення Гулака-Артемовського було підготовлено саме в той час, коли з великим успіхом на сцені Маріїнського театру ішла його вельми прибуткова опера "Запорожець за Дунаєм". Проте артист не здається: він шукає захисту у Великого князя Миколи Миколайовича, якому свого часу подарував клавір цієї опери, але втриматись у Маріїнському театрі йому не вдалося. Артиста було зараховано до складу Великого театру в Москві, куди він з родиною (а дружина була родом з Москви, отже поверталася до родинного кола) виїхав 12 липня 1864 р. На цій події доводиться зупинятися тому, що це бодай ненадовго подовжило сценічне життя "Запорожця за Дунаєм". Московська прем'єра опери відбулася 6 жовтня 1864 р. і впродовж року на сцені Великого театру ставилася чотири рази, причому двічі — за участю Д. Леонової в ролі Оксани. Остання, п'ята, вистава опери в Москві відбулася на сцені Малого театру 9 вересня 1865 р.

Переїзд С. Гулака-Артемовського до Москви збігся із закінченням акторської діяльності М. Щепкіна в Малому театрі: 9 квітня 1863 р. він востаннє зіграв свою коронну роль — Михайла Чупруна, 9 травня того самого року востаннє вийшов на сцену в Малому театрі й під час мандрівки до Криму, 11 серпня 1863 р., помер у Ялті. Замінити його в ролі Чупруна міг тільки С. Гулак-Артемовський, який і виявив таку ініціативу: в Малому театрі у Москві він виступив 19 і 21 жовтня та 9, 16 і 18 листопада 1864 р., а 6 грудня того самого року виявилось останнім виходом на сцену в ролі Михайла Чупруна (то був дев'яносто перший виступ актора у цій ролі взагалі). Виставу було знято з репертуару.

Упродовж 1864—1865 рр. вийшли друком нові українські п'єси молодих письменників, що формувалися в середовищах київської та харківської "Громад", а саме: триактна комедія Данила Костянтиновича (Д. Мороза) "Був кінь, да з'їздився" (1864), п'ятиактні драми Олександра Цисса "Сватання невзначай" і "Ятрівка" (1864), його ж чотириактна драма під псевдонімом М. Мовчій "Гріх задля лиха" (1865), одноактна оперетка "Покійник Опанас" Антонія Янковського (текст і музика; 1864), чотириактна опера "Послідній кошовий запорозький" Дмитра Старицького (1865). Більшість із цих п'єс були в репертуарі харківського театру (директором якого з 1862 р. став Мензенкампф) до 1866 р. А далі українські вистави зникають з репертуару.

Гірша ситуація була в Києві, де на початку 60-х рр. у репертуарі міського театру українських п'єс майже не було. Вартий уваги хіба що такий факт: десь наприкінці 1861 або на самому початку 1862 р. київський дільничний пристав Мусій Стафієвський звернувся до княгині Катерини Васильчикової, дружини київського генерал-губернатора, яка опікувалася доброчинним товариством, з проханням дозволу присвятити їй свою п'єсу "Запропащена, або Лихого діла Господь не потерпить". Отримавши згоду, М. Стафієвський подав княгині в день її іменин текст цієї п'ятиактної української драми "на прибиль убогих і

неімущих" із супровідним листом, написаним українською мовою. Княгиня, дякуючи авторові за приємний подарунок, зазначила: "Радуюсь, что даже наречие ваше мне так понятно, хотя я его никогда не изучала, несмотря на прелесть оного для моего слуха; вижу в этом с удовольствием новое доказательство близкой связки между старшим и младшим сынами одной матери и благодарна вашему творению за новое оправдание сей истины". Це листування невдовзі було опубліковане [29]. Текст п'єси не зберігся, а про її виставу, яка відбулася аж у другій половині зимового сезону 1863/64 р., сучасники розповідали, що серед персонажів був англійський лорд, який упізнає в Україні рідну сестру, виховану простими селянами, і що, за свідченням О. Русова, "поява на кону серед свиток і плахт одягненого в англійську одежу пана з плєдом на плечі, що цілував руку у своєї бувшої рабині, викликало зворушення у емансипаційно настроєних глядачів" [30]. Однак вистава пройшла у скандальній атмосфері, оскільки М. Стафієвському патронував видавець газети "Киевский телеграф" Альфред фон Юнк, драматург-графоман, і режисер М. Милославський, піддаючись наполегливості впливового автора, виставив його п'єсу, підступно додавши до неї водевіль Альфреда фон Юнка "Дядюшкины тайны". Обивательська публіка освистала українську виставу, а коли дійшла черга до водевілю А. фон Юнка, то дружно покинула зал [31]. Хтозна, чи п'єса М. Стафієвського заслуговувала такої хули. Припустимість цього скандалу, до якого прив'язали п'єсу М. Стафієвського, можна пояснити хіба що тим, що генерал-губернатор князь І. Васильчиков раптово помер наприкінці 1862 р. і колишня протекція авторові княгині К. Васильчикової втратила актуальність.

З тогочасної преси відомо, що 18 листопада 1864 р. у київському міському театрі в один вечір, окрім трьох малоформатних п'єс, був зіграний одноактний водевіль "Бой-жінка" — скорочений варіант триактної "малоросійської опери" Г. Квітки-Основ'яненка, а наприкінці 1866 р. — оперета "Українці, або Сватання на вечорницях" П. Лютостанського. Це був чи не останній український твір на сцені київського міського театру до кінця 60-х рр. XIX ст.

Краще склалася ситуація в кам'янець-подільському і житомирському театрах. Ось що писав кам'янець-подільський театральний критик А. Недобильський про виставу польсько-російсько-української трупи Яна Пекарського в тамтешньому театрі 1 листопада 1862 р.: «На закінчення вистави зіграли ще один водевіль на одну дію українською мовою "Москаль-чарівник"; ця невелика, але дуже весела, дотепна і всім знайома п'єска розіграна була панною Лукашевич і пп. Янковським, Сташинським-другим і Рутницьким прекрасно і з рідкісним ансамблем. Публіка була надзвичайно задоволена, оплески сипалися градом, а через це заважали навіть ходові вистави. Після закінчення вистави викликам не було кінця: викликали всіх — і окремо, і разом. Пан Янковський був незрівнянний у ролі Чупруна. Залишається побажати, щоб частіше давались на нашій сцені такі маленькі речі і так само добре виставлені» [32].

---

[29] Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. — 1862. — 27 января — № 4.

[30] *Антонович Д.* Триста років українського театру. — Прага, 1925. — С. 65.

[31] *Николаев Н. И.* Драматический театр в г. Киеве. — Киев, 1898. — С. 59.

[32] *Недобыльский А.* О Каменец-Подольском театре // Подольские губернские ведомости: Часть неофициальная. — 1862. — 8 декабря. — № 49.

У житомирському театрі українські вистави пішли частіше з вересня 1862 р., коли до польсько-російсько-української трупи на чолі з директором Теофілом Борковським було запрошено подружжя Бачинських — Теофілію і Еміля (Омеляна), а також Тита Гембицького, які взяли на себе переважно український репертуар.

У першій половині 60-х рр. XIX ст. були створені п'єси, які не потрапили своєчасно ні до друку, ані на професіональну сцену, проте їх поява свідчила про прагнення багатьох старших і молодих драматургів сприяти розвиткові українського театру. Переїхавши восени 1861 р. з Петербурга до Ялти, Степан Руданський пише там свою єдину п'єсу — чотириактний "український дивоспів" — "Чумак" (1862; перероблена 1871; опублікована 1897); у Чернігові Леонід Глібов пише одноактний жарт "Сусіди" (1862; переробка одноактної комедії О. Шаховського "Ссора, или Два соседа"; на початку 70-х років XIX ст. ще раз перероблена під назвою "До мирового"; опублікована 1891); а у Києві Павлин Свєнціцький інсценізує Шевченкову поему "Катерина" (1862; з'явилася друком 1866). Марко Кропивницький розпочинає в Києві, а завершує в Бобринці на Херсонщині свою першу драму "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить" (1863; перероблена 1873 р. під назвою "Дай серцеві волю, заведе у неволю"). Згаданий вище харківський драматург Кузьма Шаповал (П. Шохін) створює "комічні оперети" — "Приймак" і "Пан-козак" (тексти і точніші дати їх написання невідомі); у містечку Гуляйполе на Катеринославщині (тепер Запорізька обл.) Віт Косовцов пише одноактну комедію "За сиротою Бог з калитою" (рукопис зберігся) і комедію "Характерник" (текст невідомий), перекладає українською мовою комедію Мольєра "Кохання — лікар" (рукопис зберігся) і трагедії Шекспіра "Гамлет" та "Коріолан" (тексти не знайдені) — усі в першій половині 60-х рр. У Миргороді Полтавської губернії пробує себе як драматург (1865; рукопис твору, на жаль, не зберігся) Панас Рудченко, відомий згодом під псевдонімом Панас Мирний. Отже, у цей період з'явилася тенденція до активного творення українського репертуару, який міг би забезпечити існування у найближчому майбутньому самостійного, не двомовного, українського професіонального театру, ідея якого вже була проголошена в пресі.

Під знаком цієї ідеї, як підготовчий процес, у першій половині 60-х рр. XIX ст. на Україні активно розвивається український аматорський рух. Як уже згадувалося, аматорські драматичні гуртки виникають при недільних школах. На клич, кинутий "громадянином" О. Кониським з Полтави в журналі "Основа" 1861 р., відгукнулись першими самі ж полтавські "громадяни". Гурток на чолі з учителем В. Лободою, за ідейної та моральної підтримки колишнього кириломефодіївця Д. Пильчикова, викладача кадетського корпусу, підготував "Наталку Полтавку". Успіх вистави був такий великий, що власник приватного театру Соколов дозволив наступні її покази давати у своєму приміщенні. Ставилися "Шельменко — волосний писар" і "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка та "Бедность не порок" О. Островського. Кошти, отримані з вистав, були передані на відкриття у Полтаві української книгарні з літературою для народного читання. Проте невдовзі губернатор заборонив вистави. Чиновник з особливих доручень губернатора переконував аматорів у "несвоєчасності" такого заходу, оскільки "народні вистави не існують ще і в Ан-

глії" [33]. Незабаром недільна школа в Полтаві була закрита, її організатори (а серед них — дехто із членів аматорського гуртка) були звинувачені в антидержавній діяльності, заарештовані й вислані у міста Центральної та Північної Росії.

Приклад Полтави наслідувало місто Гадяч Полтавської губернії, де аматорські вистави почалися у 1861 р. і продовжувались у 1862 р. Тут поряд із двома російськими водевілями зіграли й український — "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Дмитра Дмитренка [34]. Але й цей гурток незабаром змушений був припинити свою діяльність. Аналогічна ситуація склалася і в Миргороді Полтавської губернії, де письменник Анатоль Свидницький керував не тільки недільною школою, а й аматорським гуртком.

Активну аматорську діяльність розгорнули чернігівські "громадяни". У дописі Павла Чубинського до "Основи" було подано україномовний текст афіші про виставу "Наталка Полтавка" 12 лютого 1862 р. в приміщенні місцевого театру "на підмогу убогим студентам нашої губернії товариством, кохаючим рідну мову". Як зауважено в примітці, вистава була оголошена "превосходно напечатанными афишами — чуть ли не впервые — на украинском языке" [35]. Режисуру здійснив той самий учитель Ілля Дорошенко, який керував нею у Немирові 1857 р. Навчання аматорів української вимови взяв на себе так само Опанас Маркович, який разом з Іллею Дорошенком перевівся на цей час до Чернігова. Виконавицею ролі Наталки була О. Шрамченко, Терпилихи — дружина Леоніда Глібова — П. Глібова, роль Петра виконував Г. Паливода, Миколи — С. Ніс, відомий український етнограф і фольклорист, земський лікар, виборного Макогоненка — П. Борсук, возного — М. Кольчевський. Музичне оформлення було таке ж, як і в Немирові: партитуру Й. Ляндвера привіз О. Маркович. Активну участь у приготуванні вистави взяли відомі "громадяни" Григорій і Катерина Галагани, які стежили за історичною та етнографічною достовірністю художнього оформлення. Зважаючи на те, що на першій виставі не можна було вмістити всіх охочих її подивитися, виставу довелося повторити 15 лютого 1862 р. У статті П. Чубинського повідомлялося, що під час Масниць чернігівська вистава "Наталки Полтавки" була показана двічі в Києві. У цих виставах активну участь брали сестри Ходотівни, особливо Меланія Ходот-Загорська, відома співачка.

На сторінках заснованого Леонідом Глібовим тижневика "Черниговский листок" головний редактор опублікував огляд аматорських вистав у Чернігові за 1862 р. Він теж високо оцінив "Наталку Полтавку" та "Москаля-чарівника", показаного за кілька днів перед тим — 8 лютого 1862 р. [36] Таку саму високу оцінку дав Л. Глібов виставі "Наталка Полтавка", показаній 10 і 11 червня 1863 р. [37] Відомо, що йому вдалося виставити свою п'єсу "Сусіди" десь у 1863 р. Тоді ж закрито "Черниговский листок", а самого письменника вислано

[33] [Лотоцький О.]. Предисловие // Корифеи украинской сцены. — Киев, 1901. — С. 13—14.

[34] *Кивайголова Іван* [Рудченко Іван]. Дещо з Гадяча (21 января 1862) // Основа. — 1862. — № 3. — С. 76—77.

[35] *Павло* [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове 12 и 15 февраля. — С. 72.

[36] Черниговский листок. — 1862. — 8 апреля. — № 1. — С. 1—3.

[37] [Глібов Леонід]. Краткий отчет о событиях прошедшей недели // Черниговский листок. — 1863. — 11 июня. — № 6. — С. 41 — 43; [Глібов Л.] О представлении "Наталки Полтавки", данном любителями 11 июня // Там само. — 18 июня. — № 7. — С. 49—50.

до Ніжина під поліційний нагляд. Доля українського аматорського театру в Чернігові була така сама, як усіх тогочасних аматорських театрів.

В актовому залі Університету св. Володимира в Києві з 1859 р. влаштовуються аматорські російські вистави, де виконавцями були студенти університету за активною участю популярного тоді професора А. Селіна. Цими виставами київське російськомовне суспільство, підтримуване провладними особами, намагалося протистояти засиллю польського репертуару в міському театрі, керованому Т. Борковським. Українські вистави студентського гуртка на першому етапі його діяльності не відомі. Твердження деяких авторів [38], що його засновниками і керівниками нібито були М. Старицький і М. Лисенко, не відповідають дійсності: обидва вони перевелися з Харківського університету восени 1860 р. В 1862 р. ці студентські аматорські вистави були перенесені на сцену міського театру. Відомо з афіші, що у виставленій 20 січня 1862 р. на сцені міського театру російським гуртком студентів університету комедії М. Гоголя "Женитьба" роль Анучкіна грав студент Микола Лисенко, майбутній український композитор. Інша річ, що М. Старицький і М. Лисенко привнесли до цього гуртка український струмінь. У 1863 р. в київському міському театрі почалися аматорські вокально-інструментальні концерти з так званими живими картинами за участю М. Лисенка.

Українські вистави з'явилися в репертуарі аматорського гуртка студентів університету в 1864 р.: збереглася афіша спареної вистави "Наталка Полтавка" І. Котляревського і "Простак" В. Гоголя, показаних в один вечір на сцені міського театру 26 лютого 1864 р. (музику добирав М. Лисенко). Вистава закінчувалася двома дивертисментами: "Чумацький табір" і "Вулиця". М. Лисенко виступив як диригент хору та оркестру.

16 листопада 1864 р. студенти університету зіграли за один вечір у міському театрі "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Тяжбу" М. Гоголя, водевіль "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка і дивертисмент "Гульбище". Проте надалі український репертуар у діяльності аматорського гуртка Університету св. Володимира занепадає. Під впливом аматорських вистав на початку 1864 р. студенти М. Лисенко і М. Старицький взялися за створення опери "Гаркуша" (за п'єсою О. Стороженка), але твір цей не був закінчений.

У 1866 р. колишні студенти Університету св. Володимира М. Драгоманов і М. Старицький склали текст сатиричної опери "Андрашіада", музику до якої із різних музичних творів скомпонував М. Лисенко. Вистава відбулася в домашніх умовах.

Найкраще розвинувся український аматорський рух у 60-х рр. XIX ст. на півдні України, а саме на тодішній Херсонщині, у повітових містах Бобринець і Єлисаветград. За спогадами М. Кропивницького та І. Тобілевича, їхній інтерес до театру з'явився у ранньому дитинстві — 50-х рр., коли до Бобринця, де вони навчалися (з різницею у п'ять років) у повітовій школі, приїжджали російсько-українські мандрівні трупи Л. Млотковського та Д. Жураховського. Перший аматорський гурток у Бобринці діяв під керівництвом Миколи Дубровинського та Артема Ворникова у 1854—1856 рр. У його репертуарі були

[38] Див.: *Казимиров О*. Український аматорський театр. — Київ, 1965. — С. 54; Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 180.

"Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці", "Шельменко — волосний писар" і "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Кум-мірошник" Д. Дмитренка, "Іди, жінко, в солдати" А. Ващенка-Захарченка та деякі російські п'єси. У всіх цих виставах брав участь молодий М. Кропивницький.

На початку 60-х рр. XIX ст., коли Марко Кропивницький був вільним слухачем юридичного факультету Університету св. Володимира в Києві (1862—1863 рр.), у Бобринці виникає новий аматорський гурток. М. Кропивницький згадував у "Спогадах про Бобринець і бобринчан" (1908) та в "Автобіографії (за 65 років)" (1910), посилаючись на усні свідчення І. Тобілевича, що організаторами гуртка були московські актори І. та М. Соболєви (брат і сестра) [39]. За версією одного з молодших братів І. Тобілевича — Михайла Тобілевича, який був членом гуртка, його засновником у Бобринці був російсько-український актор Леонід Аведиков [40]. Ще за іншою версією, яку подала друга дружина І. Тобілевича — Софія Тобілевич, з посиланням на його свідчення, єлисаветградським гуртком керував колишній професіональний актор Голубковський [41].

Коли М. Кропивницький уперше приїхав з Києва на канікули до Бобринця улітку 1862 р., то познайомився особисто з І. Тобілевичем, який розповів М. Кропивницькому історію створення аматорського гуртка. "Окрім моеї матері та Івана Карповича, згрупировались біля Соболєвих ще ось-які особи: бувший актор д[обродій] Голубовський (так у М. Кропивницького. — *Авт.*), Л. О. Жулінський, А. П. Корнієнко і ще декотрі" [42], — згадував М. Кропивницький. А серед російських вистав гуртка назвав дві українські — "Наталку Полтавку" І. Котляревського та "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка. «Приїхавши знов на канікули 1863 р., — продовжував згадувати М. Кропивницький, — почав і я приймать участь у аматорських виставах. Соболєвих уже не було в Бобринці, гуртець же аматорів збільшився: Михалина Купріянівна Тобілевич (жінка Гаврилова), пречудова Цвіркунка в "Чорноморськім побиті" Я. Кухаренка, Михайло і Петро Тобілевичі (брати Івана Карповича; Петро грав деякі й жіночі ролі, а з Михайла гарний був суфлер. Обидва вони служили по поліції), сім'я Кольчицьких, П. Новицький, Є. і С. Мячикови, О. Дерев'янкін, гувернер Дубовецький і інші» [43].

У цей період у Бобринці відбував заслання український письменник О. Кониський, примусово висланий 1862 р. з Полтави до Бобринця за "українофільську" діяльність. М. Кропивницький визнавав, що О. Кониський справив на нього великий вплив. Очевидно, саме О. Кониський рекомендував виставляти ті українські п'єси, які були йому на той час відомі. «"Чорт батька зна що витворяють тутешні аматори, — казав О[лександр] Я[кович], — вистановляють твори Островського, не тямлючи розмовлять по-московському: гекають, акцентують слова неможливо, замість: решенó — рéшено, сýдно — суднó; а гумно то й зовсім нечепурно вимовляють... Замість: с намі, с вамі — з нами, з вами..." Але винен був у тім убогий український

[39] *Кропивницький М. В.* Твори: У 6 т. — Київ, 1960. — Т. 6. — С. 122—125, 213.

[40] *Тобілевич М.* Спомини про І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) // Рада. — 1913. — 3(16) вересня.

[41] *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. — Київ, 1957. — С. 148.

[42] *Кропивницький М.* Автобіографія. — Т. 6. — С. 125.

[43] Там само. — С. 130.

репертуар» [44], — згадував М. Кропивницький.

Керувати бобринецьким гуртком продовжував І. Тобілевич, режисурою поряд з ним займався і М. Кропивницький, який мав не тільки особистий досвід актора-аматора, а й безпосередні спостереження вистав київського міського театру, в якому під керівництвом Теофіла Борковського давалися польські, російські й зрідка українські вистави за участю таких видатних на той час актрис, як Олена Фабіянська, і таких акторів, як Павло Нікітін.

На жаль, крім названих вище п'єс, М. Кропивницький згадав тільки виставлену гуртком "малоросійську оперу" "Чорноморський побит" Я. Кухаренка, і можна тільки здогадуватися, що бобринецький аматорський гурток виставив усі відомі на той час українські п'єси, тексти яких були доступні, зокрема й драму "Назар Стодоля" Т. Шевченка.

У Бобринці 1863 р. М. Кропивницький закінчив розпочату в Києві свою першу драму "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить". "Тоді ми обіходились без цензури і підпису поліції, мою драму я як написав, так зараз і вистановив. Афіші у нас були писані" [45].

У 1865 р. повітовий центр із Бобринця було перенесено до Єлисаветграда, у зв'язку з чим туди був переведений і майже весь чиновницький штат, опріч тих осіб, які служили у бобринецькій ратуші (органі маломіського самоврядування). Переїхали до Єлисаветграда й І. Тобілевич та М. Кропивницький, однак останній затримався тут недовго. Через півроку, у 1866 р., М. Кропивницького прийняли на посаду секретаря Бобринецької ратуші, яку незабаром було перейменовано на думу. З Бобринця він часто їздив до Єлисаветграда для участі в добродійних аматорських виставах. В один із таких самовільних виїздів десь у квітні 1869 р. для участі у виставі "Назар Стодоля" на нього звернув увагу херсонський губернатор Клушин, який приїхав ревізувати дисципліну в Бобринці, внаслідок чого замість передбачуваного Херсона М. Кропивницький улітку того самого року був переведений знову до Єлисаветграда на посаду письмоводителя сирітського суду. Отже, М. Кропивницький знову став актором і режисером місцевого аматорського театру, проте тут надовго не затримався і того самого 1869 р. пішов у відставку, кілька місяців служив на будівництві Харківсько-Миколаївської залізниці, щоб на початку 1870 р. повернутись секретарем у Бобринецьку думу. Незважаючи на всі ці "пертурбації" М. Кропивницький "за три зими (тобто у 1868—1871 рр. — *Авт.*) вистановив у Бобринці не менш сорока спектаклів" [46].

Наприкінці 1871 р. М. Кропивницький назавжди пішов у відставку з чиновницької служби і став професіональним актором, режисером, драматургом і організатором театральної справи в Україні. Українські аматорські вистави в Бобринці надовго, якщо не до кінця XIX ст., припинились.

У Єлисаветграді, куди часто заїздили мандрівні російсько-українські трупи Л. Млотковського, Д. Жураховського та інші, одеська російська трупа М. Милославського, зокрема, за участю видатного американського чорношкірого актора Айри Олдріджа (1862), аматорські вистави почалися ще на початку 60-х рр. XIX ст. завдяки передовій українській інтелігенції. Іван Тобілевич, який пішки ходив з Бобринця за п'ятдесят

[44] Там само. — С. 131.
[45] Там само. — С. 212.
[46] Там само. — С. 137.

верст до Єлисаветграда, щоб побачити аматорську виставу "Наталка Полтавка", згодом у статті "Наталка Полтавка" (1898) свідчив: «В 60-х годах на Масляній в Єлисаветі "Наталка" виставлена була в залі дворянського собранія шість раз: три рази вдень і три рази увечері; при повнісіньких зборах. В пам'яті моїй ясно стоять, як живі: Терпилиха — Тарнавська, Наталка — Безродецька, Петро — Новицький, Виборний — Тарнавський, Возний — Островерхий (з Полтави), а Миколу забув, хто грав, — мабуть, поганенько, то через те й забув. Мені казали тоді, що Островерхий — найкращий возний, що возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного Старицького: поважно, сановито, без робленого комізму, добродушно й вельми симпатично. І справді, Островерхий — возний і Тарнавський — виборний робили велике враження. Удень грали "для прислуги". Так було сказано і на афіші. Панів тоді в город з'їхалось багато на так звані "ресурси", а прислуги в них було в ті часи теж дуже-дуже багато. На вечірню виставу я не зміг попасти: одно — дорого (ложа — 25 руб., а крісла дешевше 2 руб. не було), а друге — білети були продані на всі три спектаклі! А вдень ціна квитків стояла — 25 копійок. От на цих-то дешевих виставах і я був, і бачив своїми очима, який вплив "Наталка" робила на простий народ: і радість, і горе, і сльози Наталки були горем, сльозами і радістю всієї зали, котра була набита панською прислугою. Незабутнє враження!» [47].

Коли ж І. Тобілевича було переведено у 1865 р. разом з усім повітовим штатом до Єлисаветграда, він став активним членом тамтешнього аматорського гуртка під керівництвом артиста-аматора М. Тарнавського, а згодом — і сам очолив цей гурток. Вистави відбувалися у залі дворянського зібрання.

Після півторарічної перерви (квітень 1868 р. — жовтень 1869 р.), коли І. Тобілевич працював на посаді секретаря міського поліцейського управління в Херсоні, його знову повернули до Єлисаветграда на таку саму посаду. Тут він створює новий аматорський гурток, однією з перших вистав якого був "Назар Стодоля" Т. Шевченка. Роль Назара грав І. Тобілевич, Галю — Надія Тарковська, яка незабаром стала його дружиною. Коли в них народились перші діти, то охрестили їх іменами головних героїв цієї п'єси: дівчинку — Галею, хлопчика — Назаром. На жаль, повний український репертуар єлисаветградського гуртка у 60-х рр. XIX ст. не відомий.

Крім Бобринця і Єлисаветграда, важко назвати приклади українського аматорського театрального руху в інших регіонах України, підвладних Російській імперії, у другій половині 60-х рр. XIX ст.

Опріч названих п'єс, у другій половині 60-х рр. у підросійській Україні вийшли друком одноактна оперета "Мотруня" Готфреда Оссовського (1867), триактний драматичний образок "Охрім на ярмарці" (опублікований анонімно; автор — Федір Тимофеєв), триактна драма "Москаль" (опублікована в журналі "Правда" 1869 р., № 7—9, під криптонімом Л.А...). Але відомостей про те, чи дійшли вони до Бобринця і Єлисаветграда, немає. М. Кропивницький пише у 1869 р. й одноактну комедію "Помирились", яку, можливо, тоді на бобринецькій аматорській сцені виставив уперше (опублікована в одеській газеті "Новороссийский телеграф", 1872, № 162, 164, 169; передрукована у "Збірнику творів М. Л. Кропивницького", Т. 1, Ки-

---

[47] *Карпенко-Карий І.* (*І.К. Тобілевич*). Твори: У 3 т. — Київ, 1985. — Т. 3. — С. 275.

їв, 1882; у радянський час востаннє друкувалася у виданні: Кропивницький М. Твори: У 7 т. — Т. 1. — Київ, 1929).

Отже, бобринецький і єлисаветградський аматорські гуртки залишалися у другій половині 60-х рр. XIX ст., напевне, єдиними островами українського аматорського театру в межах Російської імперії.

Для такого занепаду українського театру в другій половині 60-х рр. XIX ст. є свої пояснення. У 1862—1863 рр. російський царизм, якому сіллю в оці стала культурницька діяльність українських патріотів, що гуртувалися навколо редакції журналу "Основа" в Петербурзі, а також у "Громадах" міст України (Києва, Полтави, Чернігова, Харкова, Одеси та ін.) і ставили вимоги щодо запровадження викладання в школах українською мовою, повів таємне розслідування справ з обвинувачення цих діячів в українському сепаратизмі. Паралельно з таємним розслідуванням велася кампанія на сторінках преси проти так званих українофілів, які, мовляв, ставлять перед собою далекосяжну мету і прагнуть від'єднати Україну від Росії та побудувати власну державу. Вся ця галаслива антиукраїнська веремія звелася до порівняно ліберального таємного циркуляра міністра внутрішніх справ П. Валуєва Київському, Московському і Петербурзькому цензурним комітетам від 18 травня 1863 р. В цьому таємному документі, вперше опублікованому лише у 1904 р. [48], зазначалося, що "прихильники малоросійської народності" зробили поворот із власне літературної творчості українською мовою у бік поширення грамотності й освіти, видання книжок для початкового читання, букварів, граматик, географій і т. п., насправді дбаючи про політичні інтереси. Міністр посилався на висловлюване в пресі обурення "більшості малоросіян", які, мовляв, «цілком грунтовно доводять, що "ніякої особливої малоросійської мови не було, немає і бути не може" і що наріччя їх, уживане простолюдом, є та сама російська мова, лише зіпсована впливом на неї Польщі; що загальноросійська мова так само зрозуміла для малоросів, як і для великоросіян, і навіть набагато зрозуміліша, ніж тепер створювана для них деякими малоросами, і особливо поляками, так звана українська мова» [49]. Міністр пов'язав українське питання з питанням польським якраз у період після придушення польського Січневого визвольного повстання 1863 р. Міністра непокоїло також намагання "українофілів" видати український переклад Нового Завіту. Зважаючи на те, веде далі міністр внутрішніх справ П. Валуєв, що, оскільки питання про навчання грамотності на місцевих наріччях ще остаточно не розв'язане на законодавчому рівні, слід перед погодженням з міністром народної освіти, обер-прокурором Священного Синоду Російської Православної Церкви і шефом жандармів порушити питання про друкування книжок малоросійською мовою, зробити у цензурному відомстві розпорядження, щоб до друку дозволялися тільки такі твори цією мовою, які належать до галузі красного письменства, а пропуск книжок українською як духовного змісту, так і навчальних, і взагалі призначених для початкового читання народу, призупинити. Це рішення, за словами міністра, ухвалив сам імператор.

[48] *Лемке М. К.* Эпоха цензурных реформ 1859—1865 гг. — Санкт-Петербург, 1904. — С. 302—304.

[49] Цит. за: *Миллер А. И.* "Украинский вопрос" в политике русских властей и русском общественном мнении (вторая пол. XIX в.). — Санкт-Петербург, 2000. — С. 240—241.

Зміст цього документа викладено так детально тільки тому, що в багатьох науково-популярних, а часом і наукових виданнях з історії театру зустрічаються хибні твердження, начебто Валуєвський циркуляр 1863 р. забороняв українську мову взагалі та український театр зокрема. Насправді в цьому документі жодним словом не згадано про театр.

Інша справа, що цей таємний циркуляр дуже скоро став "секретом Полішинеля", бо про нього широко говорили як у середовищі тих, хто мав виконувати розпорядження у сфері видавничої цензури, так і серед тих, проти кого це розпорядження було спрямоване.

Появу книговидання мистецької літератури, зокрема української драматургії, ще в 1864, 1865, 1866 рр. можна спостерегти з наведених вище конкретних назв тільки драматичних творів. Проте кількість цих видань поступово зменшувалася до кінця 60-х рр. Інакше кажучи, українське книгодрукування отримало тенденцію до зупинення взагалі. Тим часом реакційна петербурзька і особливо московська преса, не посилаючись на Валуєвський циркуляр, широко проповідувала ці "таємні" ідеї. А це визначило ставлення до українського театрального репертуару в обох столицях і на місцях. Тому саме 1864 р. було вигнано з Петербурга С. Гулака-Артемовського і зупинено вистави його опери "Запорожець за Дунаєм" у Маріїнському театрі (адже через показ прагнення запорожців повернутися в Україну з турецької неволі опера проповідувала український патріотизм, що для царського режиму означало появу українського сепаратизму, а, по-сучасному кажучи, — націоналізму). Короткий час відбувалися вистави "Запорожця за Дунаєм" і в Москві. Та й не довго грав у Москві С. Гулак-Артемовський роль Михайла Чупруна у "Москалі-чарівнику", якого було звелено зняти з репертуару Малого театру. Те саме відбувалося на місцях, у губернських і повітових центрах, де аматорський рух узагалі припинився. Оскільки ми не знаємо всього репертуару у Бобринці та Єлисаветграді у другій половині 60-х рр. XIX ст., то й роль цих гуртків у виставлянні українських п'єс не слід перебільшувати. Херсонський губернатор Клушин, який сам керував драматичним гуртком у губернському центрі, пильно контролював діяльність бобринецького і єлисаветградського гуртків, іноді дозволяючи місцевим чиновникам пограти, зокрема, й "малоросійські" п'єси з метою вбереження їх від пияцтва і порушень громадського порядку. Нікому із представників влади не могло спасти на думку, що в цих скромних провінційних аматорських гуртках виколисувались майбутні видатні діячі, яких на початку XX ст. назвуть корифеями українського театру.

Театр на західноукраїнських землях. Створення одномовного професіонального театру — Руського народного театру. Тим часом у Галичині, яка перебувала у складі Австрійської імперії, після десятирічного застою в українському культурному житті, що був наслідком політичної реакції уряду на революційні події 1848—1849 рр., з проголошенням 26 лютого 1861 р. конституції, яка передбачала повну свободу для національно-культурного розвитку різних народів, котрі населяли цю імперію, на поверхні українського громадського життя відновилась давня ідея створення національного театру [50]. Про-

[50] Про це докладніше: *Пилипчук Р.* Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // Просценіум. — 2001. — № 1; 2002. — № 1—3; 2003. — № 1—3; 2004. — № 1—3.

відником цієї ідеї став відомий на той час громадський діяч, член Крайового Виділу (тобто комітету) — найвищого виконавчого органу австрійської влади у Галичині Юліан Лавровський (1821—1873) — той самий, який ще в 1848 р. запропонував Головній Руській Раді у Львові вмістити у своїй відозві до народу тезу про єдність Галичини з усіма українськими землями, з усім українським народом. У серпні 1861 р. він на сторінках новоствореної газети "Слово" у Львові друкує статтю "Проект до заведення руського театру во Львові" [51]. В ній ішлося не лише про організаційні принципи, а й про мистецько-естетичні засади і суспільно-політичне призначення майбутнього професіонального театру на галицьких землях. Його діяльність Ю. Лавровський розглядав як запоруку поступового розвитку української мови та її публічного застосування, оскільки сполонізована українська інтелігенція використовувала останню тільки "для домашнього вжитку". Існування українського театру у східній частині Галичини, на думку Ю. Лавровського, необхідне з огляду на те, що цю територію населяють русини (так тоді ще називалися галицькі українці), котрі потребують наукової, естетичної і моральної освіти, засобом поширення якої є театр.

Щодо приміщення для новостворюваного театру, то Ю. Лавровський висловив сподівання, що Галицький Сейм увійде з клопотанням до австрійського уряду у Відні про зміну привілею для німецького театру у Львові, наданого ще 1835 р. цісарем Фердинандом I. Згідно з цим привілеєм, німецькомовні вистави відбувалися у приміщенні міського театру, збудованого на кошти польського магната С. Скарбка, чотири рази на тиждень, а польські — тричі. Ю. Лавровський вважав недоречним давати велику кількість вистав для невеликого числа німецькомовних мешканців Львова (через що театр на цих виставах світив пусткою), а тому пропонував добиватися дозволу, щоб хоч один день було віддано на вистави руські, тобто українські. У наступній статті Ю. Лавровський уточнив свою позицію: оскільки граф С. Скарбек отримав привілей насамперед для австрійського німецькомовного, і, по-друге, — для польського театрів, то український не може претендувати на утримання за кошти фонду С. Скарбка. Йдеться, мовляв, тільки про дозвіл українському театрові виступати у приміщенні міського театру один раз на тиждень. Ю. Лавровський апелював до Галицького Сейму, що з крайових фондів мав виділити таку саму квоту для руського (українського) театру, яку з цих фондів отримував театр польський. А тим часом слід орієнтуватися, як вважав Ю. Лавровський, на приміщення зали в Руському Народному Домі, спорудження якої наближалося до завершення. У зв'язку з цим автор запропонував створити спеціальний "Комітет для заведення руського театру" [52]. Обидва виступи Ю. Лавровського в газеті викликали на її сторінках жваву дискусію.

Звернімо увагу, що поновлення ідеї створення українського театру в Галичині, тобто в Австрії, майже збіглося в часі з висловленою в другому номері за 1861 р. журналу "Основа" думкою щодо створення одномовного українського професіонального театру в Росії. Відмінність, однак, полягала в тому, що на підросійській Наддніпрянській Україні такий театр мав з'явитися на базі тих українських акторських сил, які вже іс-

[51] Слово. — 1861. — 26.VII (7.VIII). — Ч. 51; 29.VII (10.VIII). — Ч. 52; 2 (14).VIII. — Ч. 53.

[52] Там само. — 28.X (9.XI). — Ч. 78.

нували протягом кількох десятиліть у російсько-українських та польсько-російсько-українських трупах, а український театр у Галичині мав заснуватися з нічого. Отже, треба було знайти людину, яка мала б досвід у театральній справі й педагогічний хист, аби навчити молодих людей грати на сцені. Згодом з'ясувалося, що існувала попередня домовленість між Ю. Лавровським і актором польсько-російсько-українського театру в Житомирі, галицьким українцем, родом із с. Жукотин (тепер — с. Бережок Турківського району Львівської обл.) Омеляном Бачинським. Актор виїхав зі Львова до Росії, властне, на Правобережну Україну, 1857 р. у складі польської трупи Т. Борковського, з якою наприкінці 1858 р. виступав у Києві. У 1860 р. перейшов до польсько-російсько-української трупи В. Петровського у Кам'янці-Подільському, а з вересня 1862 р. — повернувся до Т. Борковського, але не до київської, а до паралельної житомирської трупи. Тут його застало Січневе повстання 1863 р. і, як наслідок поразки, — ліквідація польської трупи та припинення українських вистав. О. Бачинський разом з дружиною — вже відомою на той час актрисою Теофілією Бачинською (у дівоцтві Лютомською) — мав приїхати до Львова ще на початку 1863 р., і саме через це Ю. Лавровський домагався дозволу на відкриття у Львові української драматичної школи, у якій Бачинські могли б готувати майбутніх українських акторів. Проте поважні причини затримали Бачинських у Житомирі, й приїхали вони до Львова тільки на початку січня 1864 р. За повідомленням преси, Бачинський привіз із собою близько сімдесяти текстів українських п'єс, які виставляються в Україні з часів І. Котляревського. З О. Бачинським було укладено контракт про керівництво театром на правах директора (тоді це поняття означало не тільки адміністративне керівництво, а й мистецьке — посаду, по-сучасному кажучи, художнього керівника).

4 (16) березня 1864 р. цісарський намісник у Галичині Александер Менсдорф-Пуйлі, який донедавна був австрійським послом у Санкт-Петербурзі, а отже, міг добре знати політику російського царизму щодо української культури, підписав так звану концесію (тобто дозвіл) на відкриття Руського народного театру у Львові. Таким чином австрійська влада розігрувала антиросійську політичну карту: українцям не тільки Галичини, а й підросійської України демонструвалися переваги австрійського конституційного ладу над самодержавною Росією. Однак поки що дозвіл давався на відкриття українського аматорського театру із застереженням усіх прав привілейованого ще з 1842 р. австрійського міського театру графа С. Скарбка у Львові (німецького і польського). Директор цього міського театру Вільгельм Шмідтс згодився тільки на сорок українських вистав у Львові упродовж року і встановив податок від цих вистав до каси німецької трупи.

Відкриття Руського народного театру мало стати явищем загальнослов'янського культурного значення, поповнити гроно слов'янських театрів у межах Австрійської монархії. Водночас цей театр ставав шістдесятим у списку всіх театрів на її території. На зразок інших західно- і південнослов'янських театрів, котрі у своїх назвах містили слово "народний" у значенні "національний" (як-от Teatr narodowy у Варшаві, Národní divadlo у Празі, Народно позориште у Белграді тощо), було вжито це слово у назві "Руський народний театр". Подібно до того, як це було під час відкриття театрів у чехів, сербів, хорватів, словен-

ців, не обійшлося й у Львові без відповідної церемонії, що відбулася 17 (29) березня 1864 р. у приміщенні "Народного дому" в присутності представників австрійської влади на чолі з тим самим цісарським намісником А. Менсдорфом-Пуйлі. Було показано виставу мелодрами "Маруся" — інсценізації однойменної повісті Григорія Квітки-Основ'яненка, здійсненої нібито якимсь Олександром Голембйовським (особа якого поки що не ідентифікується в історії української і польської літератур). Його прізвище просто написане на збереженому примірнику п'єси, привезеному О. Бачинським з Правобережної України (а це міг бути й суфлер театрів у Житомирі чи в Кам'янці-Подільському). Цей факт, як і весь репертуар усього першого львівського сезону (з 17 (29) березня до 9 (21) липня 1864 р.), коли показувались найпопулярніші, хоч і нерівноцінні у мистецькому відношенні, п'єси української драматургії та українські переклади іншомовних драматичних творів, засвідчив орієнтацію організаторів Руського народного театру на Наддніпрянську Україну, без драматургічних набутків якої початок діяльності новоствореного українського театру в Галичині був би на той час неможливим. "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" І. Котляревського, згадана інсценізація "Марусі" і "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка, "Бувальщина" А. Вельсовського, "Покійник Опанас" А. Янковського, "Один порадував, а другий потішив" А. Ващенка-Захарченка, "Українці, або Сватання на вечорницях" П. Лютостанського стали основою репертуару Руського народного театру. Зовсім бідна на той час українська драматургія в Галичині була представлена тільки одноактним "радоспівом" "Козак і охотник" — переробкою "співогри" "Der Kozak und der Freiwillige. Singspiel in einem Auszuge" популярного німецького драматурга Августа Коцебу, яку здійснив Іван Айталевич (псевдонім І. Вітошинського) ще 1849 р. для аматорського гуртка в Перемишлі й тоді ж її там опублікував, а також оригінальною "характеристичною картиною", а по суті — сатиричною комедією на чотири дії "Опікунство" Рудольфа Моха. Знаменним явищем для Руського народного театру стала перша вистава перекладеної (не переробленої) Ксенофонтом Климковичем драми "Верховинці" (оригінальна назва — "Karpaccy górale") польського драматурга Юзефа Коженьовського. У творчому доробку останнього ще одна п'єса — двоактна комедія "Майстер і челядник", адаптована до українських реалій якимсь "Мод... Шм..." (так позначено авторство переробника в одній із рецензій), мабуть, для театрів у Кам'янці-Подільському або в Житомирі, звідки О. Бачинський привіз її текст. Так само здійснена О. Бачинським переробка двоактного французького водевілю А. Анісе-Буржуа або Ф. Дюмануара "Адам і Ева".

Трупа Руського народного театру складалася, окрім професіональних акторів Омеляна і Теофілії Бачинських, з аматорів. Це були молоді львівські дівчата — сестри Анна і Марія Контецькі та чоловіки — студенти Львівського університету і технічної школи (попередниці Львівської політехніки): Іларіон Сероїчковський (відомий згодом під псевдонімом Санковський), Михайло Юрчакевич (згодом Розмазовський), Юліан Нижанковський, Антон (Володимир) Бучацький (згодом Чацький), Ієронім (Іван) Пожаковський. У липні до складу трупи вступили студент Стефан Коблянський (відомий також під сценічним псевдонімом Стефанів), Вікентія

Кахникевич (під псевдонімом Лукасевич), а також політемігрант з Росії, член київської "Старої громади", поляк з походження, родом із Поділля, Павлин Свєнціцький (сценічний псевдонім — Данило Лозовський).

Після 22 вистав у Львові (з 29 березня до 21 липня 1864 р.; тут і далі — за новим стилем) трупа на чолі з О. Бачинським виїхала у свою мандрівку за маршрутом Коломия—Станіславів—Чернівці й 22 вересня 1864 р. повернулася до Львова. На решту 18 вистав з усіх 40, які були затверджені намісником, виробили нову концесію. Театр розпочав свої виступи у Львові 2 жовтня 1864 р. Репертуар був поповнений знову ж за рахунок п'єс наддніпрянських драматургів: багатоактних драм "Щира любов, або Милий дорогше щастя" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Гаркуша" О. Стороженка, одноактних "жартів" "Чумак український" А. Янковського, "Вечір на хуторі біля Диканьки (по Гоголю)" Д. Дмитренка і комедіоопери "Запорожці" (справжня назва "Powrot zaporozców z Trapezundu", тобто "Повернення запорожців з Трапезунду"), написаної Каролем Гейнчем по-українському. У цій виставі вперше пролунав хоровий твір "Ще не вмерло Запорожжя", який написав композитор М. Вербицький на слова, як тоді ще вважалося, Т. Шевченка, а насправді — П. Чубинського "Ще не вмерла Україна" — твір, якому судилося стати національним і державним гімном України. Решта вистав — перекладна драматургія: польська драма "Вікно на першому поверсі" Ю. Коженьовського (в перекладі П. Свєнціцького), російська п'єса "Безумна" Д. Шепелєва за поемою І. Козлова в перекладі невідомого автора; комічна опера "Марія, дочка другого полку", яка була спрощеною адаптацією опери "Дочка полку" італійського композитора Г. Доніцетті на лібрето французьких драматургів Ж. Сен-Жоржа та Ж. Байяра в перекладі Михайла Полянського, одноактні французькі водевілі "Слаба струнка" Л. Ф. Клервіля, П.-А.-О. Ламбера-Тібу і Е. Жема (в перекладі П. Свєнціцького), "Голодний і влюблений" неназваного автора в адаптації О. Бачинського, водевіль "Дочка старого актора", що був адаптацією водевілю "Дочка славетного артиста" Т. Ф. Вільяра і Ш. де Ліврі, "Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька" неназваного автора, а також одноактна комедія "Два розсіяні" А. Коцебу в непойменованому українському перекладі. Перекладачами деяких із цих творів могли бути Павлин Свєнціцький і Остап Левицький, який мав завдання О. Бачинського збагачувати репертуар перекладами іншомовних п'єс.

О. Бачинський.

Акторський персонал у цьому сезоні поповнився професіональними акторами із мандрівної польсько-української трупи К. Лобойка Антоном Моленцьким та актрисою Катериною Смолинською. До трупи також вступили Айтал Вітошинський, Анна Богдан, Текля Клітовська, Марія Спринь.

Перша трупа Руського народного театру. 1864 р. (У центрі в першому ряді — Т. Бачинська, в другому ряді — О. Бачинський).

4 грудня 1864 р. новий цісарський намісник Галичини генерал-лейтенант барон Ф. Паумгартен, який заступив на свій пост 24 жовтня 1864 р., підписав концесію на сорок вистав у Львові, десять у Самборі й двадцять у Перемишлі впродовж 1865 р., однак прохання на дозвіл постійного театру у Львові відхилив. 6 грудня 1864 р. намісник Ф. Паумгартен у супроводі почту військових і духовних "достойників" навіть побував на виставі, щоправда, не найкращій, водевілів "Дочка старого актора" і "Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька". Мабуть, саме тоді намісник пообіцяв, що австрійський уряд, замість податку на субвенцію театрові, сплачуватиме з державної скарбниці належний німецькому театрові податок протягом наступних восьми років. Але, як виявилося, то була лише обіцянка.

Тим часом Театральний виділ товариства "Руська бесіда", яке опікувалося Руським народним театром, продовжував збирати серед народу кошти на театр.

Упродовж 1865 р. Руський народний театр зробив чергові виїзди до галицьких і буковинських міст: з 29 січня по 13 березня 1865 р. виступав у Перемишлі, де серед апробованих вистав відбулася прем'єра другої після "Опікунства" Рудольфа Моха оригінальної п'єси галицько-українського драматурга Івана Наумовича "Сватання напомацки", а також твори іншомовної драматургії: одноактний "драматичний шкіц" "Мужики-аристократи" польського драматурга Владислава Анчиця в перекладі Остапа Левицького; одноактний водевіль "Месть корсиканська" (відомий у країнах Західної Європи під назвою "Вендетта") французьких драматургів Ф.-Ф. Дюмануара і П. Спродена в перекладі актора Іларіона Сероїчковського, п'ятиактна мелодрама "Материнське благословення" французького драматурга А.-Ф. Деннері у перекладі Омеляна Бачинського з музикою Антона Янковського. 10 березня 1865 р. за участю артистів театру в Перемишлі відбувся шевченківський вечір.

Перед відкриттям Руського народного театру у Львові в березні 1864 р. з ініціативи Ю. Лавровського було оголо-

шено перший драматичний конкурс, з метою збагачення українського репертуару театру. Термін завершення конкурсу не раз переносився, а тим часом було прийняте рішення всі подані п'єси апробувати на сцені. Ці вистави з'явилися у 1865 р. під час виступів театру у Львові (28 березня — 13 червня 1865 р.): триактні мелодрами Івана Гушалевича "Підгіряни" (з музикою Михайла Вербицького) та "Обман очей" (музика Івана Лавровського), чотириактна драма Володимира Шашкевича "Сила любові, або Друга коханка" та п'ятиактна історична драма Гната Якимовича "Роксоляна" (з музикою Івана Лавровського), триактна сатирична комедія Климента Меруновича "Пан Довгонос". У цьому ж львівському сезоні з'являються й п'єси східноукраїнських драматургів: "Шельменко-денщик" в українському перекладі Ксенофонта Климковича з російської всіх мовних партій, за винятком самого Шельменка, під не зовсім точною назвою "Шельменко-наймит" і "Мертвецьшалун" у перекладі того самого К. Климковича під назвою "Мертвець-збиточник", одноактна оперета "Катруся, або Туга від грошей" якогось "Ів. К." (під цим криптонімом п'єса була видана в Петербурзі 1860 р.; криптонім досі не розкритий).

В опереті "Катруся, або Туга від грошей" піднято актуальну для суспільного життя наддніпрянських українців проблему — взаємовідносини в колі інтелігенції та її ставлення до національного питання, яке автор тлумачив у дусі тогочасних "Громад", що поширились у великих містах підросійської України в 60-х рр. XIX ст. Конфлікт у п'єсі побудований на зображенні боротьби протилежних світоглядів. Носієм першого є інтелігент Іван, серцем прихильний до України. Антиподом виступає Петро Петрович, який висміює діяльність тогочасних "хлопоманів", захоплюється іноземщиною і зневажає все своє, рідне.

На жаль, з'явилися на сцені й дві визнані театральною критикою як антимистецькі п'єси одіозного письменника Степана Паливоди-Карпенка "Тетяна Переяславка" і "Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота".

З перекладної драматургії у згаданому сезоні на сцені Руського народного театру пішла мелодрама "Честь матері" неназваного французького драматурга в перекладі якогось "Ф.И. К-ского", одноактна комічна опера "Година супружества" неназваного французького автора початку XIX ст. з музикою Н. Делайрака, одноактна комедія-водевіль "Бабуся і внучка, або Чародійний напиток Каліостро" А. Анісе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара і Е.-Л.-А. Брізбера та інші так звані касові п'єси.

У цьому ж львівському сезоні загострюється ідеологічна боротьба за Руський народний театр між москвофілами, які у мовному питанні разом зі "старорусами" обстоювали етимологічний правопис і пропагували "язичіє" — макаронічну суміш західноукраїнських говірок із церковнослов'янською, російською та польською мовами, і народовцями, які відстоювали фонетичний правопис (так звану кулішівку) і українську народну мову, орієнтуючись на досягнення у творенні української літературної мови наддніпрянськими письменниками. Дискусія велася на сторінках львівської москвофільської газети "Слово" й офіційного віденського видання "Вісник русинів Австрійської держави", який перебував у руках старорусів, з одного боку, і народовського журналу "Мета" — з другого.

Цю дискусію використала польська реакційна газета "Praca", яка звинувачувала Руський народний театр в орієнтації на Російську державу. Деякі під-

стави для цього були, бо зі складу Театрального виділу навесні 1865 р. вивели народовця К. Климковича і замість нього ввели москвофіла Богдана Дідицького, головного редактора газети "Слово", від якого й залежав подальший хід драматичного конкурсу і його остаточні наслідки.

У червні 1865 р. Руський народний театр був переведений зі статусу аматорського у статус професіонального. Театр на три місяці поїхав у третє турне за маршрутом Тернопіль—Чернівці—Станіславів—Бережани, а фактично пробув там чотири з половиною місяці (20 червня—7 листопада 1865 р.). У дописах місцевих кореспондентів до львівської української і польської преси відбито загалом позитивне сприйняття вистав театру публікою названих міст. Чернівецький кореспондент у львівській німецькій газеті "Lemberger Zeitung" констатує, що О. Бачинський був добрим актором-коміком, але для героїчних ролей, у яких іноді виступає, зовсім неорганічний, також відзначає, що театрові потрібний здібний режисер, який дбав би як про належне приготування вистав, так і про повноцінний високомистецький репертуар.

Львівський сезон розпочався 23 листопада 1865 р. і тривав до 3 січня 1866 р. У цьому сезоні відбулися прем'єри: п'ятиактна трагедія "Клятва матері" невідомого українського автора, який заховався під криптонімом "О. Б-ич", французькі одноактні водевілі "Мельничка з Марлі" Мельвіля і Ш. Дювер'є в перекладі актора Антона Моленцького і "Нема полум'я без диму" Ж.-Ф.-А. Байяра.

Одночасно з відкриттям сезону, 23 листопада 1865 р., почалася сесія Крайового Сейму. На виставу "Підгіряни" прийшли галицький греко-католицький митрополит Спиридон Литвинович і єпископ Тома Полянський, які переглянули перші два акти, а до кінця вистави у залі залишалися майже всі українські депутати Галицького Сейму та інші світські й духовні достойники. У залі був присутній також українець з Наддніпрянщини Феофан Лебединцев — тодішній начальник Холмської навчальної дирекції в Царстві Польськім, або інакше — Конгресівці, підлеглій Російській державі. Його відрядили до Львова із завданням завербувати на Холмщину галицьких священиків і вчителів. Ось що він писав у Київ 13 (25) грудня 1865 р. до свого брата Петра Лебединцева: «Приїхавши до Львова під вечір, я не міг нікуди більш піти, крім руського театру. Йшла повчальна п'єса "Підгіряни", сюжет якої взятий з побуту карпатських русинів. П'єсу написав священик, музику поклав теж священик, у театрі всюди видніли священики. Я прийшов перед початком вистави; грала чудова полкова музика з чехів. Раптом відчиняються двері: входить якийсь ксьондз в скуфійці [...], весь народ піднявся і віддав йому шану; за ним другий ксьондз, старий-престарий, ледве плентався, згорбившись і спираючись на палицю. Питаюся сусідів, — хто такі, — відповідають: митрополит Литвинович і єпископ перемиський Полянський. Піднялася завіса — і на сцені з'явилась розкішно одягнена і вельми вродлива дівчина. Що сказали б у нас? А тут нічого; все у загальному порядку, і нікого не дивує присутність владик у театрі. Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, в забаганках, у дивацтві і т.п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір — не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському

було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго вдумувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної, малоруської землі ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною...» [53].

Це одне з перших свідчень наддніпрянського українця про особливості умов розвитку українського театру в Галичині. Слід мати на увазі, що Ф. Г. Лебединцев, який пізніше (у 1882 р.) став редактором журналу "Киевская старина" — неофіційного органу київської "Старої громади", у 1865 р. виконував русифікаторські функції за завданням царського уряду в так званій Конгресовій Польщі. Тому львівська вистава порушила спокій глибоко прихованого національного сумління, і він дозволив собі щиро, хоч і не до кінця ясно, висловитись у приватному листі.

Інший українець із Наддніпрянщини — письменник Олександр Кониський, що саме тоді перебував у Львові, теж зацікавився тутешнім театром і виступив у "Слові" з рецензією на виставу "Наталка Полтавка", яку побачив 28 листопада 1865 р. У цій рецензії він не висловлював захоплення від почутої української мови — якраз навпаки, був нею стурбований, як і схвильований тяжким станом театру [54].

На другій виставі "Підгірян" (19 грудня 1865 р.) були вже не тільки українські, а й польські посли, серед яких: графи Альфред Потоцький і Александер Дунін-Борковський, "который, як здавалось, частим рукоплесканєм заявив теплоє сочувствіє для нашої молоденької, нині весьма єще бідної, но надіями і вірою в будучність дуже багатої сцени русько-української" [55], — втішав рецензент себе і читачів, сподіваючись на ласку польської шляхти у вирішенні питання про грошову допомогу театрові. Він не міг знати, що саме цей граф виявить себе невдовзі одним із найзапекліших супротивників такої допомоги.

На двадцять восьмому засіданні Галицького сейму, 3 лютого 1866 р., Ю. Лавровський запропонував внести до порядку денного питання про субвенцію українському театрові. Більшість депутатів сейму становила багатомаєтна польська шляхта, меншість — дрібномаєтні українські поміщики і священики. Перші намагались довести австрійському урядові, що галицькі українці — прислужники російського царя, які тільки те й роблять, що прагнуть відірвати Галичину від Австрії, а другі, б'ючи себе в груди, клялися у вірності Австрійській імперії, вимагаючи для себе належних прав, які обіцяла їм недавно проголошена конституція (1861 р.).

Оскільки податок Західної Галичини, в якій переважало польське населення, був трохи більший за податок, сплачуваний населенням Східної Галичини, де переважали українці, Ю. Лавровський у своїй промові пропонував призначити для українського театру субвенцію в сумі 3000 золотих ринських порівняно з 4000 золотими ринськими, які отримував польський театр. Наприкінці своєї промови Ю. Лавровський зажадав, щоб його пропозиція була передана бюджетній комісії сейму. Проте це питання обговорювалось аж 12 квітня 1866 р. Зав'язалася гостра дискусія, яка перейшла з економічної площини у площину політичну. З польської сторони висту-

[53] Киевская старина. — 1898. — Т. 9. — Кн. 3. — С. 360—361.

[54] Слово. — 1865. — 20.XI (2.XII). — Ч. 92.

[55] Там само. — 8 (20).XII. — Ч. 97.

пив граф Александер Дунін-Борковський, відомий у польській літературі як письменник Лєшек Борковський. Його промова була сповнена глузування над українським народом і його культурою. У виступі повторювалися трафаретні в той час шляхетські демагогічні тези про те, що нібито руська (тобто українська) мова — це простонародна мова, а літературною мовою для русинів є мова польська, і підтримувати забаганки русинів щодо театру — це марнувати громадські кошти.

З полемічною відповіддю виступив відомий письменник і громадсько-освітній діяч москвофільського спрямування священик Іван Наумович, який у той час ще не цурався народної мови і писав нею свої художні й публіцистичні твори. Переконаний москвофіл у програмі-максимум (у 1866 р. одверто проголосить свої москвофільські позиції й у 1886 р. назавжди переїде з Австрії до Росії, а точніше — в Україну, під Київ). У позиції невизнання самобутності українського народу, його історії й культури, був, однак, ліберальнішим за своїх однодумців у програмі-мінімум: з простим народом слід розмовляти простою мовою. Полемізуючи з іншим депутатом — Миколаєм Зиблікевичем (сполонізованим українцем), який вважав, що Руський народний театр буде "сіяти соціальну ненависть між різними станами, між чемерами і опанчами", І. Наумович став на захист української мови, вважаючи, що позбавленням права народної української мови стати літературною мовою всього українського народу польська шляхта не досягала мети у своїх полонізаційних намірах, а спонукала українську інтелігенцію до думки, що літературною мовою галицьких українців має бути мова російська. Польські депутати мотивували свою позицію невизнанням москвофілів ідейними провідниками галицьких русинів. Насправді ж фракція меншості, яка складалася з москвофілів і народовців, була єдина у своїй позиції щодо прав українського населення Галичини. Засідання закінчилося ганебним голосуванням. Оскільки співвідношення українських депутатів і польських було нерівним: 50 до 96 і зважаючи на те, що з меншості українських депутатів багато було відсутніх (хоч і присутність їх не врятувала би становища), голосування закінчилося перевагою голосів проти надання фінансової допомоги українському театрові, хоч і декілька польських депутатів (а серед них — Альфред Потоцький, який відвідав український театр разом з А. Дуніним-Борковським) перед голосуванням вийшли з залу.

Так само провалилася ідея поділу Галичини на Західну (польську) й Східну (руську, тобто українську) на засіданні сейму, що відбулося майже через тиждень, 18 квітня 1866 р.

Тим часом Руський народний театр після двомісячної перерви поновив свої виступи у Львові з 6 березня 1866 р. Цей сезон тривав до кінця травня того самого року і був примітний тим, що в репертуарі театру з'явилося чимало нових вистав. З української драматургії виставляли тільки видану в 1864 р. у Києві оригінальну триактну комедію Данила Костянтиновича "Був кінь, да з'їздився", яка з'явилася на сцені під назвою "Серце і воля". У цій п'єсі дія відбувається на селі, але в панському середовищі, обмірковуються актуальні для 60-х рр. XIX ст. проблеми жіночої емансипації, вічна проблема батьків і дітей, причому молодь сповідує "хлопоманські" ідеї.

Із творів галицько-українських драматургів у сезоні були показані нова триактна комедія Гната Якимовича "Буонаротті, або Завстиджена зависть",

п'ятиактна історична драма "Федько Острозький" Ом. Огоновського (обидві — з музикою М. Вербицького). Решта вистав — переклади, а часом переробки іншомовних п'єс: з польської драматургії — одноактна драма "П'ятий акт" і чотириактна драма "Цигани" Ю. Коженьовського; з російської — три одноактні комедії-водевілі "Взаимное обучение" К. Тарновського і Ф. Руднєва, "Картинка з натури" С. Турбіна і "Котра з них" М. Куликова; з німецької — двоактна комедія "Господиня, або Жінка рей веде" ("рей веде" — польський вислів, що означає "верховодить") А. Коцебу, оперета "Німецькі бурші" австрійського композитора Ф. Зуппе; із французької — широковідомі на тогочасних європейських сценах одноактні комедії та водевілі, як-от "Раптус" Марка-Мішеля і Е. Лабіша, і ті, авторів яких, однак, не завжди названо в афішах і програмках, наприклад: "Рожа" (з музикою М. Вербицького) і "Жінка головою", "Слава Богу, стіл накритий", "Ворог жінок", а також "Кетлі, або Повернення в Швейцарію" А. Дювера і Н. Дюпора в переробці П. Свєнціцького на українську комедію під назвою "Галя" (музика М. Вербицького). З великих за обсягом французьких творів на сцені Руського народного театру з'явилися: чотириактна комедія "Паризький вуличник" Ж.-Ф.-А. Байяра, Е.-Л. Вандербурха і О.-Е. Скріба, триактна мелодрама "Варіятка" ("Божевільна") Ш.-Л.-Ф. Денойє і Г. Ож'є в перекладі С. Метелі, оперета "Чародійна скрипка" Ж. Оффенбаха (лібрето — в перекладі Остапа Левицького); з іспанської — "Рецепта на тещі" в перекладі Ю. Нижанківського; з мадярської — "Перше желання" в перекладі закарпатського письменника А. Ріпаєва. Отже, репертуар був складений не з найкращих зразків світової драматургії, але все ж за моделлю, витвореною в європейських театрах: національна драматургія, причому національна не тільки у вузькому галицько-руському значенні, а майже всі відомі тогочасні п'єси українських драматургів, які творили в умовах Російської імперії, плюс перекладні твори.

Наприкінці травня 1866 р. трупа Руського народного театру вирушила в чергове турне по Галичині (Стрий—Дрогобич—Трускавець—Самбір—Перемишль), яке мало тривати до кінця вересня, але затягнулося до початку листопада 1866 р. Тепер у складі трупи були: подружжя Бачинських, А. Моленцький, А. Бучацький, Ю. Нижанківський, А. Вітошинський, М. Юрчакевич (вступив до трупи вдруге), О. Концевич, О. Звіржинський (двоє останніх перейшли з польського театру на українську сцену), а з жінок — В. Лукасевич, К. Смолинська, Т. Клітовська, Ф. Морельовська і М. Альшер. Репертуар залишили майже таким самим, який підготували протягом двох років існування театру.

Трупа повернулася до Львова 5 листопада 1866 р., а вистави почалися 22 листопада прем'єрою комедії А. Фредра "Лист" і оперетою Ф. Зуппе "Німецькі бурші" (одного вечора обидві) й тривали до 18 грудня 1866 р. З-поміж давніших вистав цього місяця показали прем'єри: чотириактну драму з народного життя "Сирота з Гаю" А. Моленцького й адаптовану К. Климковичем до українського життя якусь французьку п'єсу, що дістала назву "Грушенків зять".

Цей львівський сезон був найгіршим з усіх попередніх: публіка майже не відвідувала вистав. Обоє Бачинські не грали в жодній виставі через хворобу. В роботі театру настала глибока криза, — і після 18 грудня 1866 р. вистави зовсім припинилися. Трупа фактично розпалася, більша частина персоналу звільнила-

ся. Одні перейшли на польську сцену (О. Концевич, О. Звіржинський, К. Смолинська, Т. Клітовська), другі (А. Бучацький, А. Вітошинський та ін.) знайшли собі посади відповідно до власної освіти, треті (А. Моленцький, Ю. Нижанківський, В. Лукасевич, Ф. Морельовська) понад три місяці не мали ніякого заняття і матеріально сяк-так існували.

Комітет товариства "Руська бесіда" шукав кандидата на посаду директора театру в Україні в межах Російської імперії, називалися прізвища видатного співака, композитора і драматичного актора Семена Гулака-Артемовського, актора, драматурга і композитора Степана Паливоди-Карпенка, але до контракту з ними так і не дійшло. У львівському двомовному українсько-польському журналі "Sioło" ("Село"), редагованому українським і польським письменником П. Свєнціцьким, з'явилася стаття "Народні театри як підойма освіти" за підписом R. N. У ній голова товариства "Руська бесіда" Ю. Лавровський, фактичний організатор і натхненник діяльності Руського народного театру, звинувачувався у тому, що вивів театр із-під впливу народовського табору, до якого й сам належав, передавши його до рук москвофілів, які чинили потужний тиск, погрожуючи, що відмовлять театрові у приміщенні в "Народному домі". На думку автора статті, Ю. Лавровський не мав права так діяти, бо театр заснували й утримували на кошти, зібрані серед усього українського населення Галичини. Другою помилкою Ю. Лавровського невідомий автор вважав те, що на посаду мистецького керівника театру він призначив людину, яка не має потрібних здібностей. "Пан Бачинський не є ані добрим актором, ані не має вищої освіти, навіть не знає досконало народної мови, а в житті своєму найменше думав про те, щоб стати на чолі такої важливої інституції... Пан Бачинський виявився від першої хвилини неспроможним керувати сценою", — чи не занадто категорично і тенденційно писав автор (можливо, це був сам П. Свєнціцький, який на цей час облишив театр через конфлікт з О. Бачинським). Він звинуватив О. Бачинського в тому, що нібито останній, маючи змогу організувати трупу з талановитих молодих ентузіастів — передусім студентів університету, "оточив себе людьми, які вважали за єдиний свій обов'язок — не мати власної думки в присутності директора, здібніших акторів, як-от Санковський (І. Сероїчковський. — *Авт.*), Лозовський (П. Свєнціцький. — *Авт.*), знеохотив настільки, що вони взагалі покинули сцену. А на всі вимоги публіки щодо зміни становища в ім'я поступу у розвитку театру, він уперто стояв на своєму, поки не вбив молоду сцену на її початку, щасливий з того, що тепер немає актора, кращого за нього, і акторки, кращої від його дружини. Громадська думка неодноразово констатувала нездатність керівника, п. Лавровський сам навіть визнавав це конфіденціально, однак Бачинського не усунув з посади і впливом своїм заступає його перед натиском критики. Яка ж мета подібних вчинків? Адже ж дирекції львівського театру добивалися здібні люди, патріоти, не аферисти — відмовлено їм. З яких причин?" [56].

Такої самої думки був невідомий автор статті, написаної польською мовою 1866 р., але вперше опублікованої в українському перекладі аж 1892 р. [57] Цей автор так само радив звільнити О. Бачинського з посади директора театру й оголосити на неї конкурс.

---

[56] "Sioło". — 1866. — Зошит другий. — С. 184.

[57] "Молода Русь" в роках 1860—1866 // Діло. — 1892. — 19.II (2.III). — Ч. 40.

Автори обох статей сходились на тому, що єдиним виходом зі скрутного становища в питанні щодо подальшого приміщення для Руського народного театру у Львові, якщо москвофіли не надаватимуть видовищної зали "Народного дому", буде перенесення виступів цього театру до театрального будинку графа С. Скарбка. Руському народному театрові як представнику автохтонного українського населення в Галичині мали би надати два вечори на тиждень поряд із польськими виставами замість німецькомовних як чужоземних у Львові, тим більше, що на останні польські й українські глядачі не ходили, і театр світив пусткою. Проте це була марна надія: цісарське Намісництво в Галичині не збиралося здавати позиції (це станеться тільки через шість років, однак не на користь українців — у театрі С. Скарбка надовго запанує тільки польський театр).

У львівській пресі з'явилося повідомлення про надання Намісництвом нової концесії Руському народному театрові на традиційні сорок вистав у Львові упродовж 1867 р. і про початок цих вистав у січні 1867 р. [58] Але кадрова криза в цьому театрі, що була наслідком глибших причин, не сприяла своєчасному початкові вистав.

Суспільно-політична ситуація навколо українського питання в Галичині у цей час загострилася й набула нової конфігурації. У редакційній статті газети "Слово" від 27 (8) серпня 1866 р. під назвою "Погляд в будучність" москвофіли проголосили національну єдність Східної Галичини з Росією. Це саме повторив депутат І. Наумович на засіданні Галицького сейму 27 грудня 1866 р. Австрійський монарх, захищаючи недоторканність "своєї" території, призначає 30 листопада 1866 р. намісником Галичини польського графа Агенора Голуховського, який повів наступ на москвофільство, звинувачуючи в ньому мало не всіх галицьких українців. З його ініціативи Галицький сейм більшістю голосів, які представляли поляки, наприкінці 1866 р. затвердив закон про впровадження польської мови як єдиної для викладання в усіх початкових і середніх школах Галичини. У такій ситуації добиватися пільг для українського театру було безперспективно.

У керівництві товариства "Руська бесіда" відбуваються пертурбації: 6 березня 1867 р. обрано новий виділ товариства, який складався із самих москвофілів і осіб, які займали поміркована позицію щодо перших. До таких поміркованих належав Ю. Лавровський, який передав владу новообраному голові товариства і водночас Театрального виділу в ньому — Денисові Сінкевичу.

Про тяжкий матеріальний стан москвофілів у Галичині й підпорядкованого їм театру наприкінці 1866 р. стало відомо в Росії з таємних донесень Ф. Лебединцева до уряду в Петербурзі й з легальних публіцистичних дописів до петербурзької газети "Голос" російського журналіста Василя Кельсієва, котрий якраз 1866 р. подорожував по Галичині [59]. Саме з метою допомогти москвофілам матеріально царський уряд підтримав акцію добровільного збирання коштів "на поддержание русской народности в Галиции". Зібрані тисячі рублів готівкою передавалися до Львова для розподілу між окремими особами. За інформацією з Петербурга, в "Слові" повідомлялося, що заходами М. Костомарова і В. Ламанського в тамтешньому університеті читаються публічні лекції з оплатою вступних квитків, чистий при-

---

[58] Слово. — 1867. — 11 (23).І. — Ч. 3.

[59] Ці подорожні нариси склали книжку В. Кельсієва "Галиция и Молдавия: Путевые письма" (Санкт-Петербург, 1868).

буток з яких призначався на користь "русского" театру у Львові [60]. Надіслані ж до Львова кошти москвофіли використали для задоволення своїх потреб, обійшовши театр, який не вселяв надії на подальше функціонування: спочатку їм треба було впевнитися в тому, що театр перестане грати українською мовою і перейде на російську.

Через чотири місяці бездіяльності Руського народного театру, в середині квітня 1867 р., стало відомо, що О. Бачинський формує нову трупу, з якою в другій половині травня почнуться вистави у Тернополі й триватимуть два місяці, та має намір на літні місяці переїхати за кордон, до Росії, власне, на Правобережну Україну — до Житомира, Балти й Одеси, а восени відбудуться виступи у Львові [61]. Зрозуміло, що "Управляющий совет" "Народного дому" відмовив театрові у приміщенні, адже новий період діяльності театр розпочинав у Тернополі, а не у Львові.

Нова трупа Руського народного театру, сформована в основному у Львові й доповнена в Тернополі, складалася з двадцяти осіб. Поряд із обома Бачинськими, були актори попереднього складу: А. Моленцький, Ю. Нижанківський, В. Лукасевич і Ф. Морельовська. Решта — молоді початківці, з яких на сцені втрималися тільки Андрій Стечинський і Теофілія Романович. Виступи у Тернополі почалися 19 травня і тривали до середини серпня 1867 р. Репертуар лишили попередніх років. Народовська критика на сторінках своїх львівських видань (новоутворені газета "Русь" та журнал "Правда") висловлювала невдоволення загальним станом театру, звинувачуючи передусім О. Бачинського.

З Тернополя театр у середині серпня 1867 р. перебрався до Station Станіславова, де виступав до кінця вересня. 1 жовтня він розпочав свої виступи у Стрию прем'єрою п'ятиактної французької комедії "Дон Сезар де Базан" Ф.-Ф. Дюмануара і А.-Ф. Деннері. Переживаючи матеріальну скруту і знаючи про надіслані кошти з Росії нібито й на театр, О. Бачинський звернувся до виділу "Руської бесіди" з клопотанням про надання грошової допомоги в сумі 300 золотих ринських. Виділ на засіданні 18 жовтня 1867 р. прийняв своєрідну ухвалу: надати річну допомогу театрові в сумі 300 золотих ринських, але від подальшої опіки над театром відмовитися, зажадавши від директора О. Бачинського повернення всього театрального інвентаря. З цього моменту настала дворічна перерва в діяльності Руського народного театру в Галичині.

На початку грудня 1867 р. О. Бачинський з невеликою трупою (Т. Бачинською, А. Моленцьким, Ф. Морельовською, Т. Романович, В. Закржевською, двома маловідомими актрисами-початківцями і шістьма музикантами-чехами; пізніше цю трупу наздогнав і А. Стечинський), як і з частиною театрального майна, що не повернув "Руській бесіді", виїхав до Кам'янця-Подільського — адміністративного центру Подільської губернії. У ньому та інших містах Поділля і Волині пробув до осені 1869 р. Тим часом у Львові виник український аматорський театр під керівництвом колишнього актора Руського народного театру Ю. Нижанківського за участю колишньої актриси цього театру Вікентії Лукасевич. У березні 1869 р. діяльність Руського народного театру відновилася під новим керівництвом, проте це вже новий період, який потребує окремого розгляду.

Руський народний театр, який почав свою діяльність 29 березня 1864 р. на

[60] Слово. — 1867. — 4 (16).І. — Ч. 1.
[61] Там само. — 12 (24).IV. — Ч. 29.

хвилі загального суспільно-політичного піднесення українців у Галичині після прийняття конституції в Австрії (1861), проіснував під опікою товариства "Руська бесіда" та безпосереднім керівництвом директора О. Бачинського три з половиною роки. Незважаючи на хиби в роботі цього театру, його значення в культурному житті Галичини й Буковини 60-х рр. XIX ст. важко переоцінити. Упродовж тривалого часу, коли загальна освіта українського населення в межах Австрійської монархії залишалася на дуже низькому рівні, панували австрійські й польські офіційно-бюрократичні форми впливу на це населення, на державному рівні здійснювалась політика онімечення й полонізації українців у Галичині, а також румунізації на Буковині, Руський народний театр ніс свою нескромну місію національно-культурної установи, покликаної бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом.

Однією з вагомих перешкод у функціонуванні Руського народного театру стала традиційна для українців міжусобна боротьба в середовищі тодішньої національної інтелігенції, її розшарування на ворожі табори, де найяскравіше виділялись так звані староруси, котрі обстоювали самодостатність галицьких русинів, їх відокремленість від східних українців, які перебували під владою Росії, москвофіли, котрі орієнтувалися на російський царизм, заперечували самодостатність українського народу, його мови і культури взагалі, та народовці, що обстоювали українську національну ідею в тодішньому її розумінні: єдність українського народу по обидва боки кордону між двома імперіями — Австрійською і Російською, єдність мови і культури цього багатомільйонного народу.

Руський народний театр 60-х рр. XIX ст. — це український національний професіональний театр, який обслуговував потреби українців та всього різнонаціонального населення тодішньої Східної Галичини й Буковини. З одного боку, це закономірне явище в розвитку української театральної культури на відірваних від усього українського материка землях, з другого — продовження традицій українського професіонального театру, який виник в Україні у першій половині XIX ст. в межах Російської імперії.

Аматорський театр у Закарпатті. 60-ті рр. XIX ст. позначені й відновленням українського аматорського театру в Закарпатті. Тут, як і у Галичині, реакція на революцію 1848—1849 рр. перервала театрально-аматорський рух на п'ятнадцять років. В умовах певної демократизації суспільного життя в Угорщині, якій Закарпаття належало подібно до того, як Галичина — Польщі в межах Австрійської монархії, почалася активна аматорська діяльність "угрорусів" — так називали тоді місцевих українців. Поштовхом до цього стали вісті з Галичини про підготовчі заходи до відкриття Руського народного театру у Львові. Про це свідчить надісланий О. Духновичем із Пряшева (тепер обласний центр у Словацькій Республіці) лист до редакції газети "Слово", в якому були такі рядки: «Радісно мені чути, що ви, галичани, думаєте про театр; він справді нам і вам потрібний. Але у нас він неможливий, бо тут немає руської публіки, а вам у Львові, Перемишлі та інших містах передусім потрібний театр. Спершу, коли ще мало своїх народних п'єс, можна б використовувати переклади з російських, німецьких та

французьких авторів: вони в цьому майстри. Між іншим, у "Народному домі" є й моя одна п'єска: "Верховний тарабанщик"; вона з виправленням мови прислужилася б теж [...] Театр — це душа цивілізації, це естетика [...] Що ж до акторів, то тут стане в нагоді добра і бадьора ваша молодь, руські юнаки і дівчата, так, як це робиться у словаків, які з користю для себе вправляються в акторській грі і цим рухають свою народність» [62]. О. Духнович у своєму листі рекомендував дбати про розвиток аматорського театру для сільської молоді й закликав семінаристів писати п'єси для репертуару цих театрів за прикладом його п'єси "Добродітель превишаєт богатство".

Якщо у Пряшеві не було відповідної публіки для сприймання руських (українських) вистав, то в Ужгороді склалася інша ситуація. Тут під керівництвом викладача руської мови в Ужгородській гімназії Кирила Сабова силами гімназистів 17 лютого 1863 р. в приміщенні "сиротско-воспиталищного института" була виставлена комедія німецького драматурга А. Коцебу "Арабський порох" [63].

Друга вистава в Ужгороді відбулася більш як через рік — 22 травня 1864 р. Була виставлена комедія М. Гоголя "Женитьба" (в деякій адаптації) під назвою "Сваха". Протягом 1864 р. в одному з найбільших теремів Ужгородського замку під керівництвом Михайла Поповича показали ще й інші вистави. На 1865 р. передбачалося ще десять-п'ятнадцять вистав, для яких М. Попович намагався роздобути тексти у Львові. Однією з цих вистав була російськомовна "Семейное празднество" закарпатського драматурга І. Коритнянського (псевдонім І. Даниловича), показана 30 квітня 1865 р. Тема п'єси вихоплена із життя тогочасних закарпатських русинів. Після заборони діяльності драматичного гуртка в Ужгородській гімназії вистави до травня 1867 р. продовжувалися в ужгородських гуртожитках. Ці аматорські вистави підтримувало "Товариство св. Василія Великого". Оскільки згаданий вище К. Сабов був секретарем цього товариства, то слід припускати, що саме він був неофіційним керівником вистав.

Із середини 1867 р., коли до церковної влади в Закарпатті прийшла так звана мадяронська партія, тобто організація, ідейно зорієнтована на політику мадяризації, на чолі з єпископом С. Панковичем, театрально-аматорська діяльність закарпатських українців була припинена аж до 1920 р., тобто до того часу, коли Закарпаття потрапило до складу Чесько-Словацької Республіки.

3.3. Епоха адміністративної заборони, або під знаком Емського акта (70-ті роки)

Український професіональний і аматорський театр на східноукраїнських землях. Наприкінці 60-х рр. XIX ст. міністерство внутрішніх справ Російської імперії розіслало всім генерал-губернаторам (а ті у свою чергу — підлеглим їм губернаторам) циркулярне розпорядження: терміново подати до Головного управління у справах друку інформацію про будь-які театри, розташовані в населених пунктах на території кожної губернії, про власників цих театрів та персональний склад труп, а

[62] Слово. — 1863. — 1 (13).II. Подається в перекладі з діалекту на сучасну українську мову.

[63] Там само. — 16 (28).II.

також про їхній мистецький рівень та репертуар [1]. Після отримання бажаних відомостей назване вище міністерство спільно з Головним управлінням у справах друку і санкт-петербурзьким Цензурним комітетом, спираючись на поліційні органи на місцях, іншим циркуляром — від 5 жовтня 1871 р. — посилюють нагляд за репертуаром у всіх театрах, зокрема й у аматорських гуртках, які досі не мали такого контролю [2]. Зрозуміло, що під найсуворіший нагляд поліції потрапляють аматорські гуртки в Україні. Про український професіональний театр у цей час не було й мови. В таких несприятливих для творчості умовах занепав мистецький рівень акторського виконання українських вистав. М. Кропивницький на схилі віку згадував у мемуарах "За тридцять п'ять літ" (1906): «Український театр тоді був при "посліднім іздиханії", тільки ще дене-де аматори інколи грали раз на рік "Наталку Полтавку" або "Назара Стодолю", як-от: в Олександрії, в Єлисаветі, в Херсоні. Справжні ж трупи нехтували ним, і самі актори з українськими прізвищами поховались за псевдоніми, то за -ових, то за -євих... Михайловський, колись український актор, перелущився в Базарова, Лашко — в Лашкова, Петренко — в Петренкова [...] Одним із останніх могіканів акторів-українців був якийсь Нечай. Бачив я його в 60-х роках на кону в Єлисаветі в ролі Самійла у водевілі Ващенка-Захарченка "Іди, жінко, в солдати!" Комізм цього артиста був у патяканні. В житті, звичайно, трапляються "дурноляпи", тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху наробила його довжелезна, завдовжки з аршин, шапка, вся із шкуратяних шматків ріжної масті: білої, сивої, чорної, рудої, червоної... Там були клаптики: заячої шкурки, лисичої, вовчої, телячої, козиної, овечої, верблюжої, свинячої, кошачої, собачої... Нечай звав її "писанкою в сорок клинців". Оце і вся вбога усна історія замершого українського театру, отож і всіх українських артистів, яких довелось мені бачити і про яких довелось чути» [3].

А в іншому мемуарному творі — розлогій "Автобіографії" (1910) М. Кропивницький додав: "Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — **патякать** (виділено в першодруці. — *Авт.*). Пригадую таких акторів, як Нечаєв, Деркач, Лютомський, Лютостанський, Строгов, — усі вони патякали" [4]. Всі ці актори в ролі, наприклад, виборного Макогоненка у "Наталці Полтавці" "наліплювали здоровенні носи" [5].

В умовах суворого поліційного і цензурного контролю за театральною діяльністю в Російській імперії здаються неймовірними нові спалахи українського театрального життя як у самодіяльному, так і в професіональному середовищах.

У 1870 р. Одеська міська дума скасувала монополію міського театру, в якому п'ятдесят років панувала італійська опера, котрій мусили платити третину свого прибутку усі інші тамтешні театри. Внаслідок цього в Одесі виникло багато російських театрів, для яких навіть будувалися спеціальні приміщення. Наприклад, власник одеського цирку на Олександрівському проспекті (нині проспект Миру) німець Вільгельм Сур переробляє своє приміщення під театр. Саме в цій будівлі у 1871 р. було відкри-

[1] НРДІА, ф. 776, оп. 26, спр. 2, арк. 42.

[2] Там само. — Арк. 43.

[3] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 104.

[4] Там само. — С. 225.

[5] Там само.

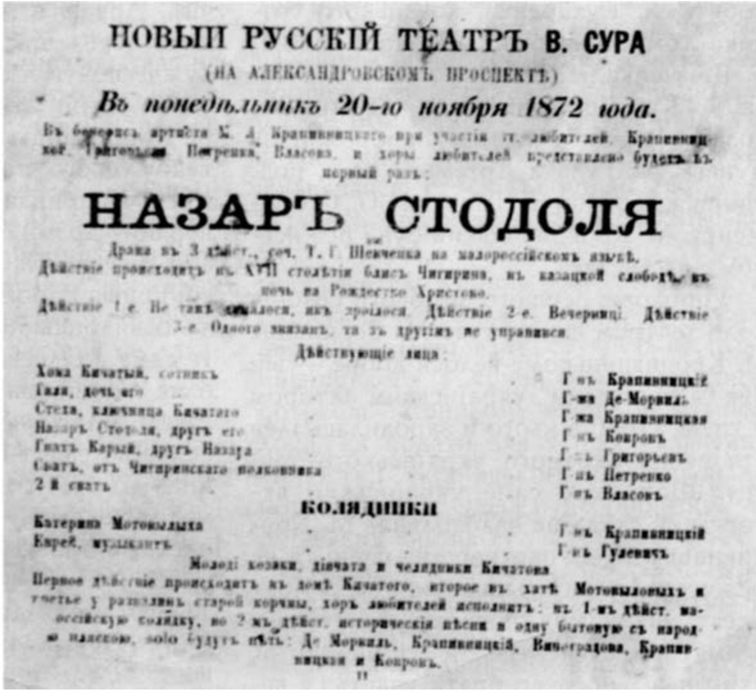
то перший у Росії, причому на два роки раніше, ніж у Москві, народний театр. Ініціаторами його створення на кошти графів І. та Д. Моркових виступили відомий російський театральний діяч Л. Самсонов і предводитель місцевого дворянства М. Чернишов. За невелику плату демократичний глядач міг побачити тут “Ревизора” і “Женитьбу” М. Гоголя, п’єси О. Островського та ін. Щоправда, напередодні відкриття влада заборонила внести означення “народний” у назву театру. Залишилося просто: театр таких-то осіб. Але за своєю суттю цей театр упродовж першого року існування відповідав первинній ідеї.

За збігом обставин у вересні 1871 р. М. Кропивницький, розчарований чиновницькою службою в глухій провінції, продає у Бобринці власний будинок й усе господарство і разом з дружиною приїжджає до Одеси з наміром вступити до університету. Однак він потрапляє в оточення акторів народного театру, серед яких були ті, котрі знали М. Кропивницького як талановитого актора-аматора. Йому запропонували зіграти роль Стецька у виставі “Сватання на Гончарівці”. Дебют, який відбувся 12 листопада 1871 р., назавжди вирішив долю М. Кропивницького як українського професіонального актора, хоч у другій половині 70-х рр. йому довелося грати на російській провінційній сцені.

В одеській пресі було високо оцінено гру М. Кропивницького. Всі одразу зрозуміли, що з’явився великий український актор щепкінсько-солениківського масштабу, і в цьому сенсі це визначна подія не тільки для антрепризи Моркових і Чернишова в Одесі, а й для загального розвитку українського театру. На сторінках газети “Одесский вестник” з’явилася стаття, у якій автор обстоював дальший розвиток російського театру в Одесі, однак поряд з ним — і театру “південноросійського”, тобто українського. З приводу оголошеного одеським негоціантом І. Вучиною конкурсу на найкращу російську п’єсу для народного театру, автор статті вважав, що на конкурс слід допускати п’єси, написані українською мовою, мотивуючи це тим, що для значної частини одеського населення українська мова — рідна, а отже, промовлятиме до серця глядача. Автор також зауважував, що на конкурс мають подаватися такі п’єси, в яких би зображувалось як сучасне, так і минуле життя Південної Росії, тобто України, а зразком цього називав творчість Шевченка. Дописувач шкодував, що був час, коли в низці п’єс українські селяни виступали добродушними пейзанами чи й хохлами-ідіотами, які нічого не бачили у світі, крім вареників і горілки; закликав до об’єктивного відтворення явищ життя з його темними і світлими сторонами. Щодо цього автор статті робив закид М. Кропивницькому в утируванні ролі Стецька, внаслідок чого актор нібито перетворювався “на блазня або паяца” [6]. Така оцінка спонукала М. Кропивницького відповісти відкритим листом “Жестокому фельетонисту” на сторінках іншої одеської газети [7] зі звинуваченням останнього в нерозумінні змісту п’єси Г. Квітки-Основ’яненка взагалі й ролі Стецька зокрема. Цей лист М. Кропивницького цінний струнким викладом концепції комедійної ролі Стецька. Як відзначив історик українського театру М. Йосипенко, “з пояснень Кропивницького стає очевидним — ніякого окарикатурення ролі

[6] Одесский вестник. — 1871. — 25.XI. — № 261.

[7] Новороссийский телеграф. — 1871. — 30.XI. — № 264.


НОВЫЙ РУССКІЙ ТЕАТРЪ В. СУРА

Въ понедѣльникъ 20-го ноября 1872 года.

НАЗАРЪ СТОДОЛЯ

Дѣйствующіе лица:

Хома Кичатый, сотникъ — Г-нъ Кропивницкій
Галя, дочь его — Г-жа Де-Морилль
Стеха, ключница Кичатаго — Г-жа Кропивницкая
Назаръ Стодоля, другъ его — Г-нъ Кобровъ
Гнатъ Карый, другъ Назара — Г-нъ Григорьевъ
Сватъ, отъ Чигиринскаго полковника — Г-нъ Петренко
2-й сватъ — Г-нъ Власовъ

КОЛЯДНИКИ

Катерина Мотовилыха — Г-нъ Кропивницкій
Еврей, музыкантъ — Г-нъ Гулевичъ

Молоді козаки, дівчата и челядники Кичатова

Програма вистави "Назар Стодоля" Т. Шевченка. Російсько-українська трупа Моркових і Чернишова. Одеса, 1872 р.

Стецька він не припускав, хоч елементу утрировки чи переграванння йому ще, можливо, не пощастило тоді цілком уникнути. До цього долучилось і те, що його партнерами у виставі виявилися безпомічні виконавці" [8]. Сам М. Кропивницький згадував про це: «Дебют мій обставлений був "безсловесними персонажами" російського репертуару, з помічником декоратора та машиністом, які ще не встигли обмосковитись через малограмотність, що зашкодила їм прорватись із-за лаштунків на кон, не давши подужати таких слів, як: *с нами, с вами, с теми, с другими,* — все в їх акценті чулося ы; та ще до того й "гекали" здорово... Тільки одна російська артистка Виноградова, що зросла в трупі Зелінського, не забула ще укр[аїнської] мови й була на своїм місці. Останні виконавці не грали, а партачили... Але на нашім базарі й такий крам був годящий, як то кажуть: "Для хохлов и такий бог гряде..." Так-сяк днів за три п'єсу наладили, і дебют був такий добрий, що після спектаклю мене умовили, не виходячи з театру, підписати контракт» [9].

За два роки роботи в одеському "народному" театрі (листопад 1871 р.—грудень 1873 р.) М. Кропивницький виступив у ролі Стецька не менше дев'яти разів. Крім того, він з успіхом грав ролі писаря Грицька у "Козаке-стихотворце" О. Шаховського, виборного Макогоненка в "Наталці Полтавці" та чумака Михайла Чупруна в "Москалі-чарівнику" І. Котляревського, Шельменка в обох п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка, курінного козака Кабицю в "Чорноморському

---

[8] *Йосипенко М.* Марко Лукич Кропивницький. — Київ, 1958. — С. 38.

[9] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 105.

побиті" Я. Кухаренка, козацького сотника Хому Кичатого в "Назарі Стодолі" Т. Шевченка, мірошника Василя Крутька в "Кумі-мірошнику" Д. Дмитренка, козака Івана Карася в "Запорожці за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, розбійника Гаркушу в "Гаркуші" О. Стороженка. М. Кропивницький був і режисером цих вистав.

Упродовж першого зимового сезону, коли театром ще керував М. Чернишов, М. Кропивницькому велося добре — він був "автономним" українським актором у трупі. Отоді в нього й зародилась ідея створення окремого українського театру. Щоправда, саме український акторський склад не задовольняв М. Кропивницького як партнера на сцені та як режисера українських вистав. «Комплект виконавців потроху поповнявся з аматорів-студентів та семінаристів, яким невільно було брати участь [у виставах] частіш одного разу на тиждень, а тим часом режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я "звонко" провалював їх; славу, яку придбав я українськими ролями, російськими занедбав. Тільки на другий сезон почав я спинатись на ноги і в російськім репертуарі. Із жіноцтва найтрудніш було здобути аматорок. Опріч дочки П. І. Ніщинського, що ще тоді була підлітком і вчилась, більш я нікого не пам'ятаю з одеситок; всі вони цурались своєї мови [...] Російські "козирні" артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядлих перекінчиків (сказано ж: "Нема лютішого ворога, як хатній!..") завжди виспівував вірш власного твору на мотив "Сонце низенько": "Нічого не понімаю, В носі пальцем ковиряю..." І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки, до корчів!.. Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе одиноким...» [10]

У такій атмосфері нелегко було М. Кропивницькому включити до репертуару цього театру власні українські п'єси. Наприклад, для постановки своєї першої драми "Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить", яку він привіз із Бобринця, у трупі не вистачало виконавців, особливо жінок. Проте саме в Одесі Кропивницький переробляє її та під назвою "Дай серцеві волю, заведе у неволю" у жовтні 1873 р. надсилає до санкт-петербурзького Цензурного комітету; написану ще 1869 р. комедію-водевіль "Помирились" друкує в одеській газеті "Новороссийский телеграф" (1872, № 162, 164, 169), а в січні 1873 р. подає до театральної цензури в Санкт-Петербурзі й отримує дозвіл до вистави, але про виставлення її того року в Одесі відомостей немає. 1872 р. пише й публікує у тій самій одеській газеті одноактний водевіль "За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання" (1872, № 110, 111); тоді ж пише й "драматичні малюнки в 5 одмінах" під назвою "Невольник" (інсценізація однойменної поеми Т. Шевченка). Українську драматургію цього часу, крім згаданих вище творів М. Кропивницького, поповнили ще кілька п'єс: опера на дві дії "Ганнуся" (1870) Г. Лядави (псевдонім Г. М. Ге), одноактна "комедія зі співами" "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького (1872), оперета на дві дії "За Немань іду" (1872) та оперета на чотири дії "Не ходи, Грицю, на вечорниці" (1873) Володимира Александрова (обидві — з музикою Л. Александрової), чотириактна комедія "На Кожум'яках" (згодом перероблена М. Старицьким як чотириактна комедія "За дво-

[10] Там само. — С. 105—106.

ма зайцями") і чотириактна оперета "Маруся Богуславка" (обидві — 1875; до останньої музику писав М. Лисенко, але не закінчив) І. Нечуя-Левицького.

Зі смертю в 1872 р. натхненника й ідеолога "народного" театру в Одесі М. Чернишова антрепризу на осінньо-зимовий сезон 1872/73 рр. перейняв у Моркових власник театру-цирку В. Сур. М. Кропивницький згадував: "На сезон 1872—1873 рр. мене зовсім було обмежено, ніяких вже мені акторів не давали і самого заставляли виступать в російських ролях. Тоді запанувала на кону оперетка, в голові стояли Кабрієль з Лентовським (останньому В. Сур доручив керівництво театром. — *Авт.*). І всі актори мусили виступати в оперетці [...] Виступив і я в цім сезоні, опріч всіх українських п'єс, котрі обставляв студентами та семінаристами, і в руських [...] Часто виступав як соліст в дивертисментах, керував великим хором із студентів та семінаристів. В молодих жіночих ролях іноді виступала і моя дружина..." [11].

Отже, восени 1873 р. антрепризу у приміщенні театру-цирку В. Сура очолив уже М. Милославський, який продовжив опереткову лінію, започатковану М. Лентовським. Це остаточно розчарувало М. Кропивницького, який помічав, що ставлення до нього дедалі погіршувалося. «Виступи мої робили враження і навіть сенсацію, що мало вплив на збори, — згадував М. Кропивницький. — Одначе нелегко досталась мені та сценічна слава, мене поважали і шанували актори як любителя, а коли я пішов служить, то відносини круто перевернулися [...] Іноді запроторювали куди-небудь потрібні аксесуари, то шапку вкрадуть, то чобіт, щоб задержать мій вихід на сцену або, як кажуть, "підкласти свиню". Між акторами було чимало і землячків, інші з них колись грали в укр[аїнських] п'єсах, тепер же "не желали портить акцента". Обставляли мене виходними акторами, статистами, помічниками машиністів, парикмахерами і т. ін.» [12]. Коли ж у грудні 1873 р. антрепренер М. Милославський, який відзначався своєю неприхильністю до українського репертуару ще в київському театрі на початку 60-х рр. XIX ст., натякнув М. Кропивницькому, що "український репертуар за три роки досить зносився" і що в присутності М. Кропивницького в трупі немає особливої потреби, останньому нічого не залишалося, як подати заяву про звільнення. Паростки українського професіонального театру в Одесі було обрізано, українських вистав тут не було до 1881 р.

Наприкінці грудня 1873 р. М. Кропивницький дебютував роллю виборного Макогоненка в Харкові, у трупі А. П. Александрова-Колюпанова. «В його трупі, — згадував М. Кропивницький, — я зустрів більш підхожих персонажів задля українських п'єс: Стрельського з дочкою, Мартинову, Тімаєву, Жукову, Хащина... Хутко організувався чудовий хор з універсантів та ветеринарів. І в Одесі, під моїм регентством, теж був гарний хор з універсантів та семінаристів. Зате ж у Харкові між молоддю більш знайшлось підхожих виконавців на українські ролі, і спектаклі пішли далеко складніш (тобто краще. — *Авт.*), ніж в Одесі. За лаштунками почулась рідна мова, яка не вмерла ще в преславнім бурсацтві, чого в Одесі було дуже мало. В Харкові я виставив уперше мою п'єсу "Дай серцеві волю, заведе в неволю". В Одесі через обмаль персонажу, найпаче жіночого, виставити зовсім її було не можна... В Харкові уперше виставив я твори і В. Александрова "Не

[11] Там само. — С. 226.
[12] Там само. — С. 225.

ходи, Грицю, на вечорниці" і "За Немань іду". Хотів я виставити "Долю" Стеценка, цю чудову як для тих часів драму, але, на превеликий жаль, цензура не дозволила [13]. Рецензентом у Харкові був українець-"панахидник", котрого обрусительна місія закінчилася в Москві [...] Він радив мені залишити український театр, запевняючи, що "уж не воскресят его ни годы, ни люди", та йти на просторий та широкий шлях московського кону» [14].

Але М. Кропивницький прислухався до інших порадників — передусім до харківського демократичного глядача. З приводу першої вистави на професіональній сцені щойно отриманої з цензури драми "Дай серцеві волю, заведе у неволю" (1873) автор писав: «Чутка молодь дуже щиро вітала цю твору і після спектаклю устроїла нечувану овацію з факельцугом: договорили з півсотні ваньків (звощиків) і на кожного сіло по три чоловіка, і таким робом зорганізувався цілий кортеж. Поїхали ми по Єкатеринославській прямо на Основу, співаючи поважні українські пісні; на кожнім ваньку держали причеплені на палицю афіші... Учасників було не менш 200 чоловік. На однім вуглі зустріла нас поліція і прохала замовкнуть, але ми зараз заспівали народний гімн ("Боже, царя храни..." — *Авт.*). Коли поліція зосталась позаду, знов ми заспівали "Ой у лузі та і при березі..."» [15], — згадував на схилі літ М. Кропивницький про цю першу в Харкові масову демонстрацію українства після прем'єрної вистави його драми "Дай серцеві волю, заведе у неволю". З Основи, батьківщини Г. Квітки-Основ'яненка, весь гурт поїхав на міське кладовище "поклонитись праху артиста Соленика. Хтось із знавших небіжчика згадав його у палкій і щирій промові" [16]. Це також був один із виявів громадянської позиції харківської громади, яка з пієтетом ставилась до одного з найбільших українських акторів 30—40-х рр. XIX ст., і своєрідний знак спадкоємності традицій українського театру в Харкові.

Той успіх, який здобули українські вистави за участю М. Кропивницького в Одесі та Харкові, наштовхнув його на сміливу думку здобути визнання українського театрального мистецтва в столиці Російської імперії — Санкт-Петербурзі. Виступи невеликої української драматичної трупи і чоловічого хору під керівництвом М. Кропивницького відбувалися в Санкт-Петербурзі у театрі на Крестовському острові з 15 травня до 30 серпня 1874 р.

Через монополію дирекції імператорських театрів на всі вистави в обох столицях у приватних театрах не дозволяли показувати повні вистави. Тому в пресі й на афішах оголошувалися тільки сцени, монологи з окремих вистав, а насправді, як свідчив сам М. Кропивницький у спогадах, "це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком" [17].

Таким чином були показані одноактні п'єси "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Один порадував, другий утішив" А. Ващенка-Захарченка, "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка, "Сватання на вечорницях" П. Лю-

[13] *Кропивницький М.* За тридцять п'ять літ. — ІР. НБУВ, ф. І, № 7407, арк. 18. У надрукованому тексті (*Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Київ, 1960. — Т. 6. — С. 107) пропущено частину речення: "цю чудову як для тих часів драму". У Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці зберігається примірник п'єси "Доля" Стеценка з негативною цензурною резолюцією, датованою 1873 р.

[14] Там само.

[15] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 230.

[16] Там само.

[17] Там само. — С. 231.

Учасники аматорської вистави музичної комедії "Різдвяна ніч" М. Старицького — М. Лисенка на сцені Київського міського театру. Січень 1874 р.
Стоять (зліва направо): Л. Липська — Солоха, А. Матвєєв — Дяк, В. Новицький — Голова, С. Габель — Пацюк, О. Лисенко — Оксана, О. Русов — Вакула. Сидять (зліва направо): П. Богданов — Чуб, Н. Булах — Одарка.

тостанського, сцени зі "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка; решта вечорів заповнювалась хоровими та сольними, зокрема й естрадними виступами самого М. Кропивницького. Це те, що зазначалося в афішах і газетних анонсах та рецензіях. Насправді, за спогадами М. Кропивницького, були виставлені ще й "Шельменко — волостной писарь" і "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Чорноморський побит" Я. Кухаренка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Бувальщина" А. Вельсовського, "Не ходи, Грицю, на вечорниці" В. Александрова та ін. "Столичні часописі похваляли мої вистави, похваляли й голоси, але ніколи ні жодного слова не сказали про те, відкіля ці таланти й голоси, хто вони Росії і хто Росія їм" [18], — з гіркотою згадував М. Кропивницький ці гастролі до Північної Пальміри у спогадах "За тридцять п'ять літ". Хоч мета, якої прагнув М. Кропивницький, не була досягнута повністю, значення цих перших в історії гастро-

[18] Там само. — С. 108.

лей української трупи в Санкт-Петербурзі для утвердження української ідеї серед тодішньої громадськості важко переоцінити.

У той час, коли М. Кропивницький розгортав свою акторську, режисерську і драматургічну діяльність в Одесі, Харкові й Санкт-Петербурзі, інше вогнище українського театру спалахнуло в Києві восени 1872 р. у приміщенні дитячої школи, яку відкрили сестри Марія і Софія Ліндфорс в орендованому помешканні Л. Марковського на Фундуклеєвській вулиці (тепер — Б. Хмельницького, 21). Для першої вистави обрали одноактну російську оперету "Варвара, ярославская кружевница" П. Ободовського з музикою А. Львова і оперету "Чорноморці" М. Лисенка на текст М. Старицького (переробка "малоросійської опери" Я. Кухаренка "Чорноморський побит"). Вистава відбулася в грудні 1872 р. з величезним успіхом, тоді ж її повторили, викликавши не менший ентузіазм київських глядачів. Ролі виконували: перша дружина М. Лисенка — Ольга Лисенко (Ївга Цвіркунка), її молодша сестра Марія О'Коннор (Маруся), Олександр Русов (Ілько), Орест Левицький (козак Тупиця), Люцій Кобилянський (козак Кабиця).

Наступного разу вирішили показати щось нове, отож М. Старицький і М. Лисенко взялися за створення оперети на гоголівський сюжет "Ніч проти Різдва", назвавши її "Різдвяною ніччю". Цю двохактну оперету аматори, за свідченням сучасників, чудово виконали 15 лютого 1873 р. на домашній сцені у сестер Ліндфорс. Друга вистава 17 лютого 1873 р. зібрала ще більше глядачів. Було вирішено розширити твір з двохактної оперети в музичну комедію на чотири дії, п'ять картин. Ціле літо 1873 р. М. Лисенко писав музику, а осінь того року і зима 1874 р. пішли на вивчення музики і репетиції. Прем'єра відбулася наприкінці січня 1874 р. і незабаром була повторена в приміщенні міського театру, який орендував тоді антрепренер оперної трупи Ф. Бергер, який здав приміщення в суборенду аматорам на чотири вистави: дві — увечері, дві — удень наприкінці сезону (на Масниці 1874 р.) за половину валового збору. Виконавцями ролей були: О. Лисенко (Оксана), Н. Булах (Одарка), Л. Липська (Солоха), П. Богданов (Голова), В. Новицький (Чуб), О. Русов (Вакула), А. Матвєєв (Дяк) і С. Габель (Пацюк). Режисурою в гуртку займалися М. Старицький і П. Чубинський.

М. Старицький у своїх спогадах про М. Лисенка на схилі літ (1903) згадував вистави в міському театрі: "Опера пройшла блискуче або, краще сказати, прийнята була публікою з неймовірним ентузіазмом і всі чотири вистави поспіль були набиті битком, з приставними стільцями, і вирученою сумою не тільки було покрито всі витрати на театр, декорації, переписування нот і т. ін., а й надлишок у 375 рублів відіслано в Самару для голодуючих" [19]. «Взагалі більшого піднесення, більшого захвату, як викликала тоді "Різдвяна ніч" серед киян, не можна собі уявити!» — відзначила інша мемуаристка — Олена Пчілка (1929) [20].

З від'їздом М. Лисенка на навчання до Санкт-Петербурзької консерваторії восени 1874 р. діяльність київського аматорського гуртка, очолюваного М. Старицьким і М. Лисенком, припи-

---

[19] *Старицький М.* К биографии Н. В. Лысенка (Воспоминания) // Микола Лисенко у спогадах сучасників. — Київ, 2003. — Т. 1. — С. 34.

[20] *Пчілка Олена.* Микола Лисенко: Життя і праця (спогади і думки) // Там само. — С. 90.

нилася, проте в пам'яті киян назавжди залишилося одне з найяскравіших мистецьких вражень, а в історію української музично-театральної культури було вписано блискучі сторінки. Царській владі та місцевим прислужникам, які вже готували зашморг українській мові й культурі, було продемонстровано силу і життєздатність українського мистецтва.

Заслуговує на увагу такий яскравий факт в історії українського аматорського театру, як вистава у Єлисаветграді під керівництвом М. Кропивницького та І. Тобілевича драми "Назар Стодоля" Т. Шевченка із залученням музичної картини Петра Ніщинського "Вечорниці" (1875). На виставі був присутній автор музики, який приїхав з м. Ананьїв (нині — районний центр Одеської обл.), де працював викладачем у гімназії.

Активна діяльність у сфері музично-драматичного театру М. Кропивницького в Одесі, Харкові та М. Старицького, П. Чубинського й М. Лисенка в Києві, виступи М. Кропивницького з музично-театральною трупою в Санкт-Петербурзі влітку 1874 р. і М. Лисенка на чолі організованого ним хору в Соляному містечку в Санкт-Петербурзі з осені 1874 р. і впродовж 1875 р. збіглися з періодом активізації українського національно-культурного руху (1872—1876 рр.), що в російській термінології набув визначення "украинофильство". Саме в ці роки у Києві існував Південно-Західний відділ Імператорського Російського географічного товариства, в якому зосереджувались наукові сили для вивчення географії, етнографії і статистики Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської і Полтавської губерній. Голова цього відділу М. В. Юзефович спочатку лояльно поставився до "українофільського" руху, а з середини 1875 р. почав доносити III відділові царської канцелярії про "політичну шкідливість" українофільства, виступив ініціатором заборони української мови, українського театру та вокальної музики на українські тексти. Він же був автором проекту рішення, прийнятого "Особливою нарадою", скликаною за розпорядженням царя, на чолі з міністром внутрішніх справ А. Тімашевим. Це рішення лягло в основу підписаного царем Олександром II у німецькому курортному місті Емсі документа, за яким усталилася назва "Емський указ", або ж, як подано в "Українській радянській енциклопедії" (1-ше і 2-ге видання), "Емський акт", бо ніякого указу видано не було. На основі "Висновків Особливої наради для припинення українофільської пропаганди після виправлення згідно з зауваженнями, зробленими Олександром II 18 травня в м. Емсі" [21] була дана секретна інструкція відповідним урядовим структурам, які розіслали свої циркуляри на місця. В розпорядженні Управління у справах друку, надісланому усім цензорам, третій пункт проголошував: "Заборонити також різні сценічні твори і читання малоросійською мовою, а рівно й друкування нею тексту до музичних нот".

Цей документ згодом І. Франко назвав "сухим пнем" на шляху розвитку української культури. Українські вистави в межах Російської імперії припинилися на чотири роки — фактично до осені 1880 р. Ось як описав своє ставлення до оголошеного Емського акта М. Кропивницький: «На літній сезон 1876 р. підписав я умову режисером в Єкатерино-

[21] *Савченко Ф.* Заборона українства 1876 р. — Харків; Київ, 1930. — С. 381—383; *Миллер А. И.* "Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). — Санкт-Петербург, 2000. — С. 242—244.

слав, к Д. П. Ізотову. Зорганізували ми дотепну укр[аїнську] трупу, котра, звичайно, мусила грати і російські твори [...]. Але тут нас спобігло лихо: виконання всього українського, по височайшему повелінню, було заборонено. В день заборони йшла драма "Дай серцеві волю..." і дивертисмент. Губернатор був І. М. Дурново, котрий дозволив нам виконати цей спектакль. В дивертисменті я співав відому пісеньку із "Підгірян" — "Поле моє, поле", але не доспівав її і розревівся. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою, і мусила слідкувати за мною. Одначе ж не встерегла, як я сів у саду під дуба і під туження приятеля д[обродія] Ізотова почав плакать і битись головою об дуба... Ізотов схопив мене за руки і поволік до буфету...» [22].

Не мала у цей час перспектив і творчість українських драматургів. Можна назвати тільки "античну народну дивовижу" "Хуторянка, або Співана хвала молодої перед весільними гостьми" Пантелеймона Куліша (1877), триактну мелодраму "Катерина" Цезаря Білиловського, "народну шутку зі співами" "Сатана" Антона Янковського (обидві — 1879), одноактний жарт "Суджена не огуджена" Олени Пчілки (1881).

У 1876—1880 рр. українське театральне аматорство мало підпільний характер. Вистави готувалися й виконувалися у приватних будинках таємно від поліції за участю осіб, яким можна було довіряти. Це була одна із форм діяльності українських "Громад". Наприклад, у квартирі М. Лисенка, яку він винаймав у 1878—1879 рр. у будинку фотографа Мезера на Хрещатику (будинок не зберігся), саме у зимовому сезоні цих років відбулася домашня вистава Шекспірової трагедії "Гамлет" в українському перекладі М. Старицького з музикою М. Лисенка до співів Офелії, роль якої виконувала професіональна співачка Ольга Лисенко, яка щойно закінчила Петербурзьку консерваторію з вокалу. Роль Гамлета грав сам М. Старицький, Полонія — М. Лисенко, роль королеви — О. Цвітковська [23].

Про гнітючу для українства київську атмосферу писав у спогадах "За тридцять п'ять літ" М. Кропивницький, який навесні 1879 р. відвідав Київ: «Тоді я уперше познайомився з М. В. Лисенком, М. М. Старицьким, О. О. Русовим і ще з декотрими українцями. Було це в помешканні д[обродія] Лисенка. Пожурились ми в гурті над тим лихом, що пригнітило Україну, заспівав я землякам скількись степових херсонських пісень... І, о горе побіжденним! Перш чим почати: "Щука-риба в морі гуляє доволі", земляки мусили позамикати вікна і віконниці; а хтось ще став і вартовим на вхідних дверях...» [24].

Про який український театр могла йти мова в таких умовах!

А тим часом у всіх губернських центрах на території України (Київ, Харків, Одеса, Полтава, Чернігів, Катеринослав, Херсон, Житомир, Кам'янець-Подільський) та багатьох повітових центрах існували муніципальні театральні приміщення, які винаймали антрепренери російських труп на пільгових умовах та ще й мали іноді фінансову підтримку царської влади.

Заслуговує на увагу той факт, що у 70-х рр. XIX ст. у російському театральному середовищі зацікавилися Шевченковою драмою "Назар Стодоля". 1873 р. дозвіл театральної цензури до виставлення отримав перший російський пе-

[22] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 235.

[23] *Пчілка Олена.* Зазн. праця. — С. 95.

[24] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 138.

реклад п'єси, здійснений Миколою Чмирьовим, тим самим, який у наступному, 1874 р., у Москві у власному перекладі видав "Кобзаря" Т. Шевченка. Щоправда, відомості про вистави "Назара Стодолі" на російській сцені саме за цим перекладом поки що не виявлені. Натомість 27 вересня 1875 р. за реєстром Театрально-літературного комітету в Петербурзі дозвіл до виставлення отримав інший переклад зі зміненою назвою п'єси «"В ночь на Рождество". Малороссийская дия "Назар Стодоля" Тараса Шевченко (перевод и переделка для сцены Н. Б.) (В 3 действиях)». Порівняно нещодавно встановлено, що криптонім "Н. Б." походить від псевдоніма "Николай Бицын", який належав одному із тридцяти російських письменників на прізвище Павлов, а саме Николаю Михайловичу Павлову [25]. Саме цей переклад був узятий до постановки у Малому театрі в Москві на бенефіс видатної російської актриси Гликерії Федотової 22 лютого (6 березня за н.ст.) 1877 р. (у програмі цього вечора були ще "Камінний гість" О. Пушкіна і "Провінціалка" І. Тургенєва). Г. Федотова виконувала роль Галі. У виставі брали участь інші відомі актори: Пров Садовський — Гнат, Надія Нікуліна — Стеха. Другий показ вистави, на користь суфлера театру М. Єрмолова (батька актриси цього театру — Марії Єрмолової), відбувся 25 лютого (9 березня за н.ст.) 1877 р., тобто у день народження Т. Шевченка. Цього разу роль Гната виконував інший знаний російський актор — Василь Живокіні. Вистава протягом тривалого часу трималася в репертуарі Малого театру. В перекладі "Н. Б." п'єса йшла також у інших російських мандрівних трупах. У період заборони українського театру в 1876—1881 рр. факт пошанування пам'яті Т. Шевченка на російській сцені українська громадськість, яка чекала слушного часу для відновлення свого національного театру, сприйняла прихильно.

Афіша вистави за п'єсою Т. Шевченка "Назар Стодоля" у Малому театрі (Москва, 1877 р.).

Український професіональний театр на західноукраїнських землях. Інакша ситуація для українського театру в 70-х рр. XIX ст. склалася в Галичині й на Буковині, які були під владою Австро-Угорської монархії. Після дворічної перерви у березні 1869 р. до Львова повернулася з Російської імперії частина трупи Бачинського — А. Моленцький, О. Моленцька (в дівоцтві Ф. Морельовська), А. Стечинський, а також молодий актор зі східного Поділля Т. Гембицький. А. Моленцький очолив у

[25] *Костюк Ю.Г.* Т. Г. Шевченко-драматург на сцені Малого театру // Театральна культура. — Київ, 1889. — Вип. 10. — С. 57—64.

Львові цю невелику власну трупу, прийнявши до неї молодих акторів — Т. Романович, М. Коралевича й А. Вітошинського. Невдовзі директор виїхав до Перемишля, де закупив декорації та гардероб, що залишилися після розваленої польської трупи Івановського, і 24 квітня 1869 р. розпочав тут виступи виставою “Марусі”. Серед відомих з попереднього репертуару п’єс А. Моленцький уперше виставив історичну драму “Ольга” А. Яблоновського (музика І. Воробкевича). Згодом ця трупа гастролювала в Стрию, Дрогобичі, Бережанах, Тернополі, а наприкінці жовтня 1869 р. повернулася до Львова.

Виділ товариства “Руська бесіда”, прийнявши цю трупу під свою опіку, подав у жовтні 1869 р. петицію до сейму з проханням надати грошову допомогу українському театрові. 9 листопада 1869 р. сейм ухвалив виділити 3000 золотих ринських і зобов’язав урядову установу — Крайовий виділ — виплачувати їх окремими частинами протягом 1870 р. Зі свого боку, Крайовий виділ призначив спеціальний “Комітет для артистичного надзору Руського народного театру”, до якого ввійшли гімназійні вчителі В. Ільницький (голова), О. Партицький, М. Полянський, Н. Вахнянин, М. Димет, К. Сушкевич, Ю. Целевич. Комітет мав контролювати діяльність Руського народного театру та керівництво ним “Руською бесідою” і через кожних півроку подавати до Крайового виділу звіт про мистецький стан театру. Таким чином українська сцена в Галичині дістала двох опікунів — виділ товариства “Руська бесіда” і Артистичний комітет.

1869—1870 рр. — період запеклої боротьби за вплив на театр між народовцями і москвофілами. 5 червня 1870 р. виділ товариства “Руська бесіда”, в якому взяли гору народовці, через москвофільські симпатії А. Моленцького звільнив його від керівництва театром і уклав контракт з О. Бачинським, який нещодавно повернувся з Росії, власне, з Правобережної України, до Львова з рештками власної трупи. Протягом року в Галичині існували дві театральні трупи: театр товариства “Руська бесіда” за дирекцією О. Бачинського і приватна трупа А. Моленцького. Оскільки це співіснування, а точніше, — конкуренція на невеликій території тодішньої Галичини й Буковини не сприяла ні матеріальному, ні мистецькому розвиткові жодної з труп, то восени 1871 р. вони злилися в одну: театр товариства “Руська бесіда” за дирекцією О. Бачинського. Однак навесні 1872 р. знову стався розкол, внаслідок якого А. Моленцький створив нову власну трупу.

Контракт з О. Бачинським тривав до 6 червня 1873 р., проте діяльність останнього не задовольняла народовців. Після оголошеного конкурсу театр знову очолив А. Моленцький, який зобов’язався дбати про чистоту української мови на сцені, але слова не дотримав, тому вже 15 грудня 1873 р. контракт з ним було розірвано й оголошено новий конкурс.

За таких обставин, звісно, мистецький рівень театру був надзвичайно низький. Культивування й засилля західної оперетки та водевілю, старі нудні вистави, засмічена мова і брак коштів не створювали умов для творчого розвитку. Ідейна боротьба між народовцями і москвофілами завдала театрові великої шкоди. Закінчилося все тим, що москвофіли, улаштувавшись у товаристві “Народний дім”, назавжди заборонили театрові виступати у своєму приміщенні, а народовці, отаборившись у товаристві “Руська бесіда”, з кінця 1873 р. стали повновладними господарями театру, який упродовж наступних п’ятдесяти років свого існування поне-

вірявся по різних орендованих у Львові приміщеннях.

З кінця 1873 р. на території Галичини й Буковини функціонують дві українські трупи. Одна з них — приватна українська (у 80—90-х рр. XIX ст. — українсько-польська) трупа О. Бачинського, що проіснувала до 1894 р., мандруючи здебільшого в Західній Галичині, де переважало польське населення. Про неї в тогочасній пресі збереглися скупі відомості.

Трупа Руського народного театру була створена на основі трупи і театрального майна А. Моленцького, котрий відійшов від театральної діяльності за станом здоров'я, та новоприйнятих акторів, і яка відтоді стала фігурувати в пресі ще й під описовою назвою «Театр товариства "Руська бесіда"», до 15 грудня 1873 р. її тимчасово очолювала Т. Романович, а з 2 січня 1874 р., підписавши контракт з "Руською бесідою", вона стала директором цього театру. Умови контракту були ще суворіші, ніж у попередні роки. Виділ товариства залишив за собою право диктувати репертуарну політику, санкціонувати прийом і звільнення акторів, стежити за добором виконавців ролей тощо.

"Дирекція Романовички, — писав згодом С. Чарнецький, — тривала до кінця 1880 р. й записалася як краща доба в історії розвитку театру. Нова директорка незабаром доказала, що, крім акторського таланту, вона має доволі енергії, меткості й витривалості, щоб самостійно керувати мандрівним театром. До того ж вона виявила дуже гарні тенденції — зберігати чистоту української мови на сцені" [26].

Вже в перший рік діяльності театру під керівництвом Т. Романович до трупи увійшли актори, які були її основою протягом цілого десятиліття: М. Романович, І. Ляновська (пізніше відома як Біберовичева), Л. Падлевська, І. Гриневецький, І. Біберович, С. Стефурак, І. Стефуракова, М. Душинський (Коралевич), А. Людкевич. У 1875 р. до трупи вступають В. Плошевський, Г. Косовська, К. Лясковський та ін. Періодично виступали на сцені театру такі видатні актори з польського театру, як А. Карпінський, А. Кічман (1877). Режисурою в перші два роки керував Л. Наторський, колишній актор польського театру в Києві. Капельмейстерами по черзі були І. Айзенбергер та І. Гуневич.

Підготувавши кілька вистав зі старого репертуару, трупа виїхала на периферію, де її прихильно зустріла українська і польська публіка. Репертуар був неоднорідний. З одного боку — "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" і "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Підгіряни" І. Гушалевича, "Верховинці" Ю. Коженьовського, з другого — різні давно обридлі переробки іншомовних п'єс. Ці переробки кількісно переважали, а тому, незважаючи на більш-менш пристойну гру акторів, публіка, як і раніше, вимагала поліпшення репертуару. Анонімний рецензент зі Станіславова на сторінках народовської "Правди" пропонував частіше ставити "наші, хоть давні, співами переплітані оперетки", відзначав, що "пожадані були би і переклади з Островського, Шиллера, Кальдерона" [27]. Цей рецензент (імовірно, що то був М. Бучинський, який систематично відгукувався у львівській пресі на всі виступи театру в Станіславові протягом 70-х рр. XIX ст.) серед акторів-виконавців виділяв «граці-

[26] *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині. — Львів, 1934. — С. 70.

[27] Правда. — 1874. — 18 (30).XII. — № 20. — С. 16.

озну гру п. М. Романович в ролях сільських дівчат з її гарно змодульованим голосом ("Сватання на Гончарівці", "Наталка Полтавка", "Школяр на мандрівці", "Підгіряни" і др.) і гру п. Людкевича, натуральну і свобідну в рухах і дикції (окрім в "Підгірянах"). Сильний, мужеський його тенор відразу здобув собі любов молодіжі. Добре вив'язується зі своїх наївних ролей і п. Падлевська ("Пансіонерка" і др.)» [28]. Серед найкращих акторських сил театру рецензент виділяв І. Гриневецького, М. Душинського, Т. Романович.

Оскільки режисерська робота Л. Наторського не задовольняла Т. Романович, вона запросила на цю посаду відомого вже тоді в Україні М. Кропивницького. Він прибув у квітні 1875 р. до Тернополя, де тоді виступав Руський народний театр. До листопада того ж року Кропивницький побував з трупою ще в Борщові, Улашківцях, Снятині, Чернівцях, Кіцмані, Заліщиках. Виступивши в ролях возного Тетерваковського ("Наталка Полтавка" І. Котляревського), Стецька та Шельменка ("Сватання на Гончарівці", "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка), Хоми Кичатого та Назара ("Назар Стодоля" Т. Шевченка), Гаркуші ("Гаркуша" О. Стороженка), Кабиці ("Чорноморці" М. Старицького — М. Лисенка), Кропивницький показав галицьким акторам блискучі зразки реалістичної гри.

Хоча режисуру драми та комедії продовжував здійснювати Л. Наторський, а М. Кропивницькому було доручено тільки оперету, проте видатний режисер багато зробив для піднесення загального рівня театру. Відмовившись від беззмістовних "Чародійних скрипок" і "Шулерів", М. Кропивницький переробив тут, у Галичині, такі класичні зразки російського водевілю, як "Лев Гурич Синичкин" Д. Ленського та "Дочь русского актера" П. Григор'єва. Перший із них — під назвою "Актор Синиця, або Дебютантка на провінції" — режисер успішно виставив на галицькій сцені. Сам він виконував головну роль. Другого ж водевілю виставити не вдалося, як не вдалося здійснити також давню мрію — виставити українською мовою комедію "Ревизор" М. Гоголя. Він перекладає і виставляє драму російського драматурга М. Чернишова "Поламане життя", в якій виконує головну роль Андрія Демченка.

Поряд з власними перекладами російської драматургії М. Кропивницький прагнув поставити на галицькій сцені й свої перші оригінальні п'єси. Але на перешкоді цьому стала не стільки урядова цісарська цензура, скільки "свої" охоронці суспільного порядку й моралі. «Коли я задумав вистановить "Дай серцеві волю, заведе в неволю", то д[обродійка] Романовичка мусила спершу послати її у виділ (товариства "Руська бесіда". — *Авт.*), там розкритикували її *по всім швам* (тут і далі виділено М. Кропивницьким. — *Авт.*): радили щось переробить, щось доробить, а те місце, де Микита ремствує на Бога, сказали *вичеркнуть*. Так я цієї твори (п'єси. — *Авт.*) і не поставив» [29], — згадував пізніше М. Кропивницький в "Автобіографії".

М. Кропивницький, як режисер-педагог, відіграв виняткову роль у справі підвищення мистецького рівня українського театру в Галичині. Він був не тільки зразковим актором, а й талановитим режисером, якого галицький театр досі ще не знав. Активно протестуючи проти захаращення репертуару низькопробними п'єсами, М. Кропивницький

[28] Там само.

[29] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 234.

принципово відмовлявся грати в них і виставляти їх.

Становище, в якому перебував український театр у Галичині, засмучувало М. Кропивницького. Про це він писав у листах до своїх знайомих та згодом у власних спогадах. Влучно схарактеризував М. Кропивницький принципи керівництва театром товариства "Руська бесіда", який мав над собою, крім директора, ще й виділ товариства "Руська бесіда", у ньому — спеціальний театральний виділ та ще й артистичний комітет, приставлений від Крайового виділу: "З того керування виходить та дитина, у котрої сім няньок, і вона, нарешті, бува без очей або каліка" [30].

М. Кропивницького пригнічувало все: і вбогість костюмів, декорацій, оркестру, хору, і відсутність театральних залів у повітових містечках, і брак талановитих драматургів та акторів, і погана мова тощо. Тут він стикнувся і з давніми знайомими по сцені — так званими "малоросами", "ляхами", які в українських виставах "дражнили хохла", кривляючись і патякаючи. Провідником цієї "школи" у Галичині став Л. Наторський, якого М. Кропивницький знав ще з початку 60-х рр. у Києві та з гастролей якихось труп у Єлисаветграді й Бобринці. Довелося вступити у конфлікт із носієм пошесті, від якої треба було уберегти галицьких акторів, оскільки вони, наслідуючи цю "школу", могли дати галицькій публіці спотворене уявлення про народні типи наддніпрянських українців.

М. Кропивницький провадив з молоддю заняття з музики і співу, бесіди про акторське мистецтво, ілюструючи їх власною грою. Проте через родинні обставини (дружина повідомила про свою вагітність) М. Кропивницький пробув у цьому театрі лише півроку — до жовтня 1875 р. Однак і коротке перебування великого майстра сцени в галицькому театрі лишило по собі незабутній слід у пам'яті акторів. М. Кропивницький листувався з ними, а в травні 1876 р. щиросердно зустрів свого учня І. Гриневецького у новоутвореній в Катеринославі українській трупі Д. Ізотова, в якій був режисером. Перебування тут І. Гриневецького виявилося недовгим, бо саме тоді був виданий Емський акт, який забороняв, зокрема, український театр. Але навіть нетривала його співпраця з українською трупою, у складі якої був і М. Кропивницький, збагатила знання молодого режисера, котрий у 1878—1879 рр. підніс до високого рівня галицький театр. Крім І. Гриневецького, режисурою займався також Михайло Коралевич (Душинський) — чоловік Т. Романович.

Після трирічних мандрів провінцією наприкінці листопада 1876 р. Руський народний театр приїхав до Львова. Місцева публіка і критика поставились до нього неоднозначно. Реакціонери з газети "Слово" і різних польських шовіністичних видань шельмували театр; їх дратувало те, що він мав яскраво виражений український характер. Народовці, як і раніше, взяли театр під свій захист, хоча й не всім були задоволені, особливо репертуаром. На сторінках їхнього органу — журналу "Правда" — з'являються критичні нотатки, в яких справедливо закидається наявність у репертуарі розкритикованих слабких і низькопробних переробок.

У 1874—1880 рр. в Руському народному театрі перше і здебільшого єдине сценічне втілення здобули нові п'єси тогочасних українських драматургів Галичини й Буковини: трагедії "Довбуш" Юрія Федьковича, "Ярополк Перший Святославич, великий князь київ-

[30] Там само. — С. 283.

ський" та "Олег Святославич Овруцький" Корнила Устияновича, мелодрами "Гнат Приблуда" та "Убога Марта" Ісидора Воробкевича і його оперети з власною музикою "Угорський охотник" та "Дядько Каспар і три грації", мелодрама "Капрал Тимко, або Що нас губить" Ісидора Мидловського (музика Віктора Матюка) та ін. З перекладної драматургії з'являються в репертуарі російські п'єси "Ревизор" і "Женитьба" Миколи Гоголя (тут вони йдуть під заголовками "Ревізор із Петербурга" і "Женихи на вибір"), "Весілля Кречинського" О. Сухового-Кобиліна, "Гроза" (під заголовком "Буря") О. Островського, які в Росії в українському перекладі виставляти не дозволялося, а також "Тартюф" (під заголовком "Святоша") Мольєра, "Розбійники", "Підступність і кохання" (під назвою "Інтрига і любов") Ф. Шиллера; п'єси модних тоді на Заході драматургів: "Дмитро Кривоприсяжний" Л. Анценгрубера, "Адрієнна Лекуврер" Е. Скріба, "Французькі селяни" В. Сарду та ін.

За примітивними рецензіями на сторінках тогочасної преси — часописів "Діло" (Львів), "Денниця" (Станіславів) важко уявити стан тодішньої режисури. Тільки з окремих натяків можна збагнути, що І. Гриневецький, як режисер цих вистав, дбав про ансамбль, про правильне ідейне прочитання п'єси, прагнув відтворити колорит зображуваної епохи й національних характерів. У театрі були вже більш-менш пристойні декорації, які виготовляли художники А. Яблоновський, Й. Діль, В. Плошевський та К. Устиянович. Музичне оформлення вистав здійснювали композитори І. Воробкевич, П. Бажанський, В. Матюк та ін.

Що ж до окремих виконавців, то на базі навіть тих вищезгаданих рецензій можна зробити висновки, що театр товариства "Руська бесіда" у 70-х рр. XIX ст. зібрав значні акторські сили, з якими можна було піднімати складні щодо мистецького втілення п'єси й виставляти повноцінні спектаклі.

Перше місце в жіночому колективі посідала Марія Романович, котра яскраво виявляла свій драматичний хист у ролях як трагедійних, так і комедійних. Вона створила повнокровний трагічний образ циганки Цори навіть у такій слабкій виставі, як "Довбуш" Ю. Федьковича. Зачаровувала публіку виконанням ролей Амалії в "Розбійниках" та Луїзи в "Інтризі та любові" Ф. Шиллера, Катерини в "Бурі" О. Островського та ін. Як героїня відзначалася також Іванна Ляновська (пізніше відома як Біберовичева).

Серед чоловіків перше місце як актор посідав Іван Гриневецький. Він виконував головні ролі майже в усіх виставах, здебільшого в комедіях, і силою сценічного перевтілення справляв незабутнє враження на публіку в різнопланових ролях: Возного, Стецька, Хоми Кичатого, Гаркуші, Тартюфа, Городничого та ін. Блискучим коміком, що особливо уславився виконанням ролі Шельменка, був Степан Стефурак. Найкращий виконавець ролей коханців Ксаверій Лясковський відзначався старанним засвоєнням тексту, ніколи не покладаючись на суфлера, що сприяло глибшому проникненню в психологію образу та реалістичній грі. Найкращими в його виконанні були Карл Моор у "Розбійниках" та Фердинанд в "Інтризі і любові" Ф. Шиллера.

До найвидатніших акторів критика зараховувала й Андрія Стечинського та Антона Людкевича. На жаль, і директорування Т. Романович закінчилося кризою в театрі унаслідок внутрішніх суперечок наприкінці 1879 р. Перший актор і режисер І. Гриневецький покинув трупу, пішли з неї і деякі інші актори. Під кінець 1880 р. Т. Романович відійшла від

керівництва театром, разом з нею відійшла її сестра Марія Романович і чоловік М. Коралевич.

І все ж таки можна зробити висновок, що в 1874—1880 рр., коли адміністративне керівництво здійснювала Теофілія Романович й коли у трупі був М. Кропивницький (1875), і особливо в 1878—1879 рр., коли мистецьким керівником був видатний актор і режисер Іван Гриневецький, — це новий, кращий, порівняно з попереднім десятиліттям, період діяльності Руського народного театру.

3.4. Золота доба українського театру (80—90-ті роки)

Український театр у межах Російської імперії. Жорстокість, яку виявила царська влада у Російській імперії щодо вживання української мови, фактично заборонивши її в усіх сферах життя, за винятком домашнього вжитку у сільському і спролетаризованому середовищах, призвела до того, що українські національно-демократичні сили, які групувалися в нелегальних структурах, так званих "Громадах", у великих містах на території підросійської України, дістали додатковий козир для справедливого звинувачення політики російського уряду щодо України. Оскільки Емський акт вважався таємним, влада на місцях, яка мала його виконувати, виглядала в очах громадськості такою, що чинила сваволля, вживаючи заходів, не регламентованих найвищою владою імперії. Маючи клопіт з підпільним народницьким рухом, яскраво позначеним рисами тероризму, російський царизм створив собі опозицію і в "українофільських" "Громадах", що стало особливо відчутним на грані 70—80-х рр.

Після організованого народовольцями вибуху в Зимовому палаці у Санкт-Петербурзі 4 лютого 1880 р. була утворена Верховна розпорядча комісія з питань охорони державного порядку, головою якої був призначений граф М. Лорис-Меліков, котрий, перебуваючи на посаді тимчасового харківського генерал-губернатора (Харківське генерал-губернаторство, що було ліквідоване у 1856 р., відновили у квітні 1879 р.), відзначався ліберальними поглядами. Імпонуючи Олександрові II прагненням поєднати інтереси уряду з інтересами широкої громадськості на засадах взаємної довіри, М. Лорис-Меліков уже навесні 1880 р. був призначений на посаду міністра внутрішніх справ. Звільнену посаду харківського генерал-губернатора 9 березня 1880 р. обійняв князь О. Дондуков-Корсаков, який у 1869—1876 рр. був київським генерал-губернатором (до Київського генерал-губернаторства входили Київська, Подільська і Волинська губернії). При О. Дондукові-Корсакові, який у Харкові пробув так само недовго, 19 серпня 1880 р. в присутності імператора Олександра II відбулося визначення меж Харківського генерал-губернаторства, до складу якого відтоді, опріч Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній, входили ще й Курська, Воронезька і Орловська. У Києві ж з 1877 р. генерал-губернатором став М. Чертков. Таким чином, і міністр внутрішніх справ (М. Лорис-Меліков), і обидва генерал-губернатори — київський (М. Чертков) та харківський (О. Дондуков-Корсаков), як ніхто серед царських урядовців, розуміли тогочасну "українську проблему". Коли ж улітку 1880 р. міністерство

внутрішніх справ організувало сенаторські ревізії губерній з метою реформувати управління адміністративно-територіальними одиницями, до Києва було призначено сильного й наполегливого сенатора А. Половцова, котрий прибув на місце 12 жовтня 1880 р. До нього стали звертатися приватні й офіційні прохачі.

Не прогавила нагоди підняти клопотання про скасування Емського акта київська "Громада", яку влада називала "украинофилами", "враждебной единству России партиею". "Пп. Антонович, Драгоманов, Чубинський, Старицький, Лисенко та Ільяшенко є головними теоретичними і практичними діячами в цьому напрямі", — відзначалося в одному з документів [1].

Отже, ще до приїзду сенатора А. Половцова у Київ до самого міністра внутрішніх справ М. Лорис-Мелікова через херсонського губернатора з проханням дозволу на українські доброчинні вистави зверталися єлисаветградські впливові аматори, а також не менш авторитетна полтавська дворянка Олена Миколаївна Милорадович за сприяння вельми впливової української громадської діячки, члена полтавської "Громади", меценатки Єлизавети Іванівни Милорадович (дочки полтавського губернського маршала І. Скоропадського, тітки майбутнього гетьмана Української Держави Павла Скоропадського), внаслідок чого першою отриманим дозволом ще у вересні 1880 р. скористалася Полтава [2]. Керівник полтавського аматорського гуртка О. Милорадович запросила до участі у виставах відомого з попередніх виступів у Полтаві професіонального актора М. Кропивницького, який у цей час грав у російській трупі Г. Виходцева в Єлисаветграді. З жовтня 1880 р. М. Кропивницький періодично наїжджає до Полтави, де виступає у виставах "Наталка Полтавка" Г. Котляревського, "Гаркуша" О. Стороженка, власних п'єсах "Невольник" і "Дай серцеві волю, заведе у неволю" (назви вистав відомі не всі) [3].

Дозвіл, даний єлисаветградським аматорам (до складу гуртка належав також І. Тобілевич) восени того самого 1880 р., херсонський губернатор використав і для професіональної російської трупи Г. Виходцева, яка виступала в Єлисаветграді з 3 вересня 1880 р. до 22 лютого 1881 р. У цій трупі був видатний актор, неперевершений виконавець українських ролей М. Кропивницький. У його репертуарному списку цього періоду є вистави "Сватання на Гончарівці", "Бой-жінка" і "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка (у пресі збереглися відомості не про всі вистави). Крім того, М. Кропивницький часто виступав у дивертисментах з українськими вокальними номерами [4].

Так само почались українські вистави в російській трупі Г. Ашкаренка в Кременчуці на Полтавщині. Про це роз-

---

[1] [Науменко В.] Найближчі відгуки указу 1876 року про заборону українського письменства // Україна. — 1907. — Т. 2, кн. 3. — Ч. 1. — С. 254.

[2] [Лотоцький О.] Предисловие // Корифеи украинской сцены. — Київ, 1901. — С. 17.

[3] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 277—320; «Программа спектакля: в среду, 10 сентября 1880 года любителями драматического искусства из среды собрания полтавских чиновников с участием артиста М. Л. Кропивницкого дан будет спектакль "Дай серцю волю — заведе у неволю". Драма в 5-ти действиях, 7 картинах на малорос[сийском] языке, соч. М. Л. Кропивницкого. Роль Ивана Непокрытого исполнит Автор...»

[4] *Меженко Ю.* Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького: (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. — Київ, 1955. — С. 387—388.

повів сам Г. Ашкаренко у своїх спогадах: «В 1880—81 р. я зібрав трупу сам. Хоч перший рік (сезон) у мене була руська трупа, але, як кажуть, у мене була вовча думка, і потроху я готовивсь до чогось іншого: я пошив українські жупани тощо (увесь гардероб, як слід для української трупи, були навіть жіночі кунтуші і байбараки). Перший раз я спробував і поставив український водевіль “Москаль-чарівник”, далі — “Кум-мірошник”, “Бувальщину”. Побачивши, що і ці маленькі п'єски дуже до вподоби публіці, я почав міркувати, де б його добути співучу артистку і ще декого [...] З ними я вже ставив: “Наталку Полтавку”, “Сватання на Гончарівці”, “Назар Стодоля”, “За Немань іду”, обох “Шельменків” і “Щиру любов”. Трупа українська першого року була: жінки — Лютомська, Лавровська, Алексєєва, Крамаренко, Олексенко і кілька других; чоловіки: Борисов (кращого Назара, опріч Кропивницького, я не бачив), Крамаренко, Дунаєв, Погодін, Чернов, Кравченко, Дружинін і я (Ашкаренко), дехто ще на маленькі ролі; гарний аматорський хор парубоцький і дівочий під орудованням Брайловського» [5]. Отже, йдеться про трупу, яка діяла з осені 1880 р. до Великого посту (до лютого 1881 р.), тобто у період, коли ще до офіційного перегляду Емського акта за окремими дозволами з Петербурга, ба навіть за згодою губернаторів на місцях, потроху відновлювались українські вистави. До кого звертався за дозволом Г. Ашкаренко, він не пише. Можливо, так само до міністра М. Лорис-Мелікова, котрий до кінця цього сезону ще був при владі, можливо, відповідь давав той самий статс-секретар сенату М. Каханов, який за протекцією А. Половцова дозволив виставу “Наталки Полтавки” для учнів колегії Павла Галагана у Києві в лютому 1881 р. [6]

За три місяці ревізування А. Половцовим Київського генерал-губернаторства всім зацікавленим особам не тільки в Києві, а й у інших губерніях стало ясно, що йдеться до зміни курсу в політиці царського уряду. 10 січня 1881 р. київський генерал-губернатор М. Чертков, а 13 січня 1881 р. і харківський генерал-губернатор О. Дондуков-Корсаков надіслали до Петербурга доповідні записки з українського питання, обґрунтовуючи необхідність скасування обмежень щодо друкування книжок українською мовою і зрівняння цензурних умов для літературних та музичних творів на українські тексти з умовами для творів “на загальноросійській мові” [7]. М. Чертков свідчив, що Емський акт викликав роздратування не тільки українців, а й “узагалі людей, які не співчувають принципові безпідставних утисків, особливо при забороні виконання малоруським наріччям сценічних вистав і музики” [8]. О. Дондуков-Корсаков, котрий, як і М. Чертков, був супротивником українофільства, на відміну від останнього виступив проти зрівняння прав української мови з російською. У своїй “Записці про малоросійську мову” він обстоював англо-шотландський варіант асиміляції українців. Щодо того пункту в Емському акті, який стосувався заборони сценічних вистав і виконання вокальних творів українською мовою, то, на думку О. Дондукова-Корсакова, ця заборона “не тільки не досягла бажаної

[5] *Ашкаренко Г.* Спомин про першу українську трупу // Рідний край. — 1908. — № 15. — С. 12.

[6] Державний архів Російської Федерації, ф. 583, оп. 1, спр. 18, арк. 177.

[7] [Науменко В.] Найближчі відгуки указу 1876 р. про заборону українського письменства // Україна. — 1907. — Червень. — С. 250.

[8] РДІА, ф. 776, оп. 11, спр. 61-а, арк. 20.

мети, а й викликала рішуче несхвалення і незадоволення навіть усіх щирих прихильників єднання з Росією. Вона прямо сприяла зміцненню авторитету українофільської партії, надавши їй змогу вказувати на утиски навіть таких невинних виявів народного духу і творчості"[9].

Київський і харківський генерал-губернатори — М. Чертков і О. Дондуков-Корсаков — випереджали доповідь цареві самого А. Половцова про доцільність перегляду Емського акта, але це не втримало їх на посадах: у першій половині лютого 1881 р. обох було звільнено й переведено у віддалені від України місця. А. Половцов, закінчивши ревізію Київського генерал-губернаторства, виїхав з Києва 1 березня 1881 р. — саме того дня, коли народовольці вбили царя Олександра II. Міністр внутрішніх справ М. Лорис-Меліков втратив опору для здійснення своїх лібералізаційних намірів, зокрема й щодо українського питання. Десь у березні 1881 р. він подав у відставку, новим міністром внутрішніх справ Олександр III, за поданням обер-прокурора Синоду Російської православної церкви К. Побєдоносцева, призначив Н. Ігнатьєва.

Під його керівництвом у серпні 1881 р. було скликано "Особливу нараду" в такому складі, який не обіцяв нічого доброго для української справи: обговорювали лише ті пункти Емського акта, які стосувалися цензури. Про третій пункт, у якому йшлося про театральні вистави і вокальні твори з українськими текстами, було зазначено: "Пункт третій роз'яснити в тому сенсі, що драматичні п'єси, сцени і куплети малоруським наріччям, які дозволені до вистав за попередніх часів драматичною цензурою і які можуть бути знову дозволеними Головним управлінням у справах друку, можуть виконуватись на сцені, однак з особливого на те кожного разу дозволу генерал-губернаторів, а в місцевостях, не підпорядкованих генерал-губернаторам, — з дозволу губернаторів, і що дозвіл на друкування малоруським наріччям текстів до музичних нот, за умови загальноприйнятого російського правопису, надається Головному управлінню в справах друку"[10]. Окремо застерігалося: "Зовсім заборонити улаштування спеціально малоросійського театру і формування труп для виконання п'єс і сцен виключно на малоруському наріччі"[11].

Доповідь "Особливої наради" Олександр III затвердив 8 жовтня 1881 р., а таємний циркуляр про ухвалені на ній зміни в Емському акті Міністерство внутрішніх справ розіслало всім губернаторам 16 жовтня 1881 р. Наступні інструктивні листи були спрямовані тільки на посилення функцій Емського акта, дія якого тривала до 1905 р.

Таким чином, дозволяючи підконтрольне місцевій владі виконання українських п'єс, російський уряд забороняв саму ідею окремого, одномовного українського театру. Однак джина з пляшки випустили: існування українського театру навіть у такому обкраяному вигляді було дозволене, але про це театральним антрепренерам та акторам в Україні стало відомо не відразу.

Згаданий вище антрепренер Г. Ашкаренко пише в своїх спогадах: "Збираючи вже трупу на другий рік (сезон) 1881—82 р., я звернув увагу, щоб здебільшого було артистів, котрі знають українську мову"[12]. Далі автор наводить прізвища акторів, зазначаючи, що до трупи як актор і режисер вступив

[9] Там само. — Арк. 36 зв.
[10] Там само. — Арк. 82—83 зв.
[11] Там само. — Арк. 83 зв.
[12] *Ашкаренко Г.* Зазн. праця. — С. 13.

М. Кропивницький. А М. Кропивницький у своїх спогадах "За тридцять п'ять літ" відзначив: "На сезон 1881—82 рр. поступив я за режисера в трупу Г. Ашкаренка в Кременчуці, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру" [13]. З того самого часу почалася акторська діяльність на професіональній сцені й Миколи Тобілевича під псевдонімом Садовський.

"Коли се знову заборонили українські спектаклі", — свідчить Г. Ашкаренко про нетривалий період, коли на посаді міністра внутрішніх справ перебував Н. Ігнатьєв, який призупинив розпочатий М. Лорис-Меліковим процес лібералізації в "українському питанні", тобто час із березня до жовтня 1881 р., — саме тоді цар Олександр III затвердив доповідь "Особливої наради" щодо змін у Емському акті. Приблизно у цей самий час, коли готувався відповідний циркуляр, Г. Ашкаренко через "злиденні заробітки на московськім репертуарі" [14], за порадою М. Кропивницького, звернувся до міністра внутрішніх справ (але не до М. Лорис-Мелікова, як про це пишуть у спогадах Г. Ашкаренко, М. Кропивницький і М. Садовський, а слідом за ними вважає дехто з наших сучасників, а до Н. Ігнатьєва) з проханням "дозволити зіграти хоч скількись українських спектаклів, щоб зарятуватись від неминучого голодування"[15]. Міністерство внутрішніх справ відповіло позитивно, оскільки таке рішення відповідало ухвалі "Особливої наради", затвердженій 16 жовтня 1881 р. Олександром III. Упродовж листопада—грудня 1881 р. трупа Г. Ашкаренка показала в Кременчуці вистави "Наталка Полтавка", "Сватання на Гончарівці", "Шельменко-денщик", "Щира любов", "Кум-мірошник", "Гаркуша". «Що коїлося в Кременчуку, коли наліпили афішу "Наталка Полтавка" і "Кум-мірошник", трудно переказать. Не фаетони, не карети загальмували під'їзд, а фургони та ковані повозки козаків полтавських. Пішли биткові збори. Поліцмейстер Филонов, стоячи біля театру, застеріг: "Если такое столпотворение будет долго продолжаться, придется донести губернатору!.." — "Навіщо?" — спитав я. Він нічого не відповів» [16], — згадував М. Кропивницький. Про це ж ідеться у спогадах М. Садовського: "Перша вистава була цілковитий, загальний тріумф. Я вже не кажу про Марка Лукича (виконавця ролі виборного Макогоненка. — *Авт.*), якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю після танцю Петра (у виконанні М. Садовського. — *Авт.*) й Наталки (полтавська аматорка Н. Жаркова, яка після виконання цієї ролі стала професіональною актрисою. — *Авт.*) вітання перейшли в овацію [...] Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелось повторювати тричі [...] Так програла трупа місяць в Кременчуці, і слава про її успіх почала ширитися не тільки по всій Полтавщині, але навіть вітром перенеслась до Харківщини, до Київщини [...]" [17]. Зметикувавши, харківський антрепренер П. Медведєв задля порятунку власного матеріального становища за половину збору запрошує трупу Г. Ашкаренка, і вже 16 грудня трупа виступає в Харкові. «Досить сказати, — згадував М. Садовський, — що останній день перед

[13] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 117.

[14] Там само.

[15] Там само.

[16] Там само. — С. 237.

[17] *Садовський М.* Мої театральні згадки. — Харків; Київ, 1930. — С. 6.

Різдвом 22 грудня, коли згідно з законом можна ще грати, але в цей день публіку до театру навіть калачем не заманиш, — в Ашкаренка в театрі не було де голці впасти (на бенефіс М. Кропивницького грали його п'єсу "Дай серцеві волю, заведе у неволю". — *Авт.*), а в той же таки день в оперовому театрі, що його держав той самий антрепренер Медведєв, ішов так званий інвалідний спектакль, і в театрі, крім поліцейського наряду, ні лялечки» [18].

З Харкова М. Кропивницький і М. Садовський поїхали до Києва на запрошення антрепренера російської драматичної трупи С. Іваненка, яка виступала у приміщенні театру Бергоньє (нині — Національний театр російської драми імені Лесі Українки). Проте з'ясувалося, що в трупі немає акторів, котрі володіли б українською мовою, тому довелося з Кременчука запрошувати трупу Г. Ашкаренка, але тепер на чолі товариства акторів став М. Кропивницький. З 10 січня до 7 лютого 1882 р. грали названі вище п'єси, а також нові: одноактну комедію "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького, "Дай серцеві волю, заведе у неволю" і "Невольник" М. Кропивницького.

Київська преса по-різному трактувала ці вистави: шовіністичний "Киевлянин" гудив, виділяючи хіба що гру Марка Кропивницького і Миколи Садовського, прихильні до українства газети "Заря" і "Труд" всіляко підтримували театр. Зрештою, очевидиця цих вистав Людмила Старицька-Черняхівська через двадцять п'ять років згадувала: «Трупа Ашкаренка, що прибула вперше до Києва, незважаючи й на присутність двох безперечних талантів — Кропивницького й Садовського, — не мала змоги задовольнити й найменших естетичних вимог глядачів. Тільки свідомі патріоти, що почували в театрі українськім перше слово визволу свого народу, заливали театр. Але їх було не так-то багато, на жаль! Українській трупі треба було ще завоювати "публіку", ту широку безідейну масу людей, що складає грунт "театральных посетителей". Перші кроки убогої української трупи Ашкаренка — це було теж поневіряння 70-х років. У Києві вони ще пригравали при великій російській трупі. Не було в них ні відповідного часові репертуару, ні виконавців, ні обстанови» [19]. І все ж, на думку Л. Старицької-Черняхівської, "це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній зимі. Мрії, надії, все збудив він, рідний театр. Громадяни, письменники, артисти — всі згуртувалися коло нього. Публіка заливала залу, стояла хмарою коло каси, а в театрі панував той захват, якого вже не зазнати теперішнім артистам повік! То був захват першої весни..." [20].

Після Великого посту 1882 р. акторів колишньої трупи Г. Ашкаренка наймає харківський антрепренер А. Пальчинський за контрактом із кожним зокрема. М. Кропивницький поруч з акторськими виконував обов'язки режисера. З 4 квітня до 25 червня 1882 р. у приміщенні міського театру М. Дюкова ця трупа з величезним успіхом грала згаданий вище репертуар трупи Г. Ашкаренка, а також українські п'єси харківського драматурга В. Александрова "За Немань іду" і "Не ходи, Грицю, на вечорниці". Далі трупа Г. Ашкаренка знову стає самостійною і впродовж липня 1882 р. в харківському театрі "Баварія" з дозволу

[18] Там само. — С. 7.

[19] *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки) // Україна. — 1907. — Ч. 11—12. — С. 281.

[20] Там само. — Ч. 10. — С. 53.

нового генерал-губернатора Д. Святополка-Мирського грає виключно українські п'єси (21—27 липня 1882 р. у цій трупі гастролювали М. Кропивницький і М. Садовський). З 23 серпня до 5 жовтня 1882 р. М. Кропивницький гастролює у збірній українській трупі в Одесі.

Циркуляр 1881 р. легалізував ті тенденції, які проявилися на місцях з кінця 1880 р. до осені 1881 р.: десятки вимушено російських труп в Україні були налаштовані на відновлення українського репертуару, отож з осені 1881 р. вони стали "російсько-малоросійськими" чи й просто "малоросійськими", як-от мандрівні трупи братів О. Василенка та М. Василенка (також відомих під власними прізвищами Васильєви-Десятинникові), О. Лавровської, О. Ленської, стаціоновані на той час трупи Г. Виходцева (Єлисаветград), А. Пальчинського (Харків), А. Соколова (Житомир). Словом, український театр відроджується не у самій тільки трупі Г. Ашкаренка, як це часто стверджується в театрознавчій літературі, а в багатьох місцях, тобто виникає загальний український театральний процес. У цьому процесі центральною постаттю залишається М. Кропивницький, який після гастролей у збірній українській трупі, що грала в саду Форкатті в Одесі до початку вересня 1882 р., приступає до створення власної трупи. До неї він запрошує М. Садовського та інших акторів і актрис, які розпочали професіональну діяльність у трупі Г. Ашкаренка, — Н. Жаркову та О. Маркову, а також знайомих йому аматорів з Полтави — Л. Манька, О. Вірину, А. Максимовича і, що найважливіше, за порадою М. Садовського, залучає до співпраці колишню аматорку в українських виставах у Чернігові та Бендерах Марію Адасовську (за чоловіком — Хлистову), яка відтепер увійде до історії під псевдонімом Заньковецька.

Вистави у Єлисаветграді, як і в Кременчуці та інших містах, де гастролювала трупа Г. Ашкаренка, почалися "Наталкою Полтавкою" (27 жовтня 1882 р.; відтоді ця традиція довго трималася у практиці українських мандрівних труп). Газета "Елисаветградский вестник" умістила рецензію (її автором, імовірно, був І. Тобілевич), в якій відзначала: «...Говорячи про виставу 27 жовтня ("Наталка Полтавка"), не можна сказати, хто, власне, грав добре, тому що Кропивницький (Виборний), Заньковецька (Наталка), Жаркова (Терпилиха), Садовський (Микола) і Свєтлов (Петро) наче злилися духом для того, щоб зробити загальне враження. І враження було величезне. Ми гадаємо, що митець тоді тільки великий, коли в картині, ним зображеній, не можна сказати, що краще. Таким митцем був ансамбль!» [21] Далі йшли вистави уже неодноразово згадуваних п'єс із небагатого тоді ще арсеналу української драматургії першої половини і 50—70-х рр. XIX ст., а саме: "Сватання на Гончарівці", "Шельменко-денщик", "Бой-жінка" і "Щира любов, або Милий дорогше щастя" Г. Квітки-Основ'яненка, "Чорноморський побит" Я. Кухаренка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка, "Бувальщина, або На чужий каравай очей не поривай" А. Вельсовського, "Гаркуша" О. Стороженка, "Не ходи, Грицю, на вечорниці" В. Александрова, "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького, а також п'єси самого М. Кропивницького — "Помирились", "Невольник" (за Т. Шевченком) і "Дай серцеві волю, заведе у неволю". З цим

[21] Елисаветградский вестник. — 1882. — 20 октября.

Трупа М. Кропивницького (1882 р.).

репертуаром М. Кропивницький повіз свою трупу за маршрутом Полтава—Київ (листопад—грудень 1882 р.). Якщо про полтавські виступи мало що відомо, то київські (30 листопада—21 грудня 1882 р.) стали визначною подією не тільки мистецького, а й громадсько-політичного життя.

Людмила Старицька-Черняхівська згадувала: «З осені (1882 р. — *Авт.*) трупа приїхала вже з кращим ансамблем: серед артистів трупи бачимо колишніх славних артистів: Вірину, Бурлака і співця Стояна (Свєтлова. — *Авт.*), а 30 листопада 1882 року виступає вперше в "Наталці Полтавці" краса української сцени — М. К. Заньковецька [...] Збори піднеслися: спектаклі українські ставали раз по раз популярнішими, але наколи б лишилася українська трупа при всіх тамтодішніх умовинах свого існування, — ніколи б не вибився український театр з того провінціального шаблону, з якого він почав своє життя» [22].

Київські виступи трупи М. Кропивницького продемонстрували не тільки великі можливості відроджуваного українського театру в Російській імперії, а і його слабкість: не було ще сильного акторського персоналу, не було й міцного репертуару. Це розумів сам М. Кропивницький, це розуміли і київські митці М. Старицький та М. Лисенко, інші діячі київської "Старої громади". Саме тоді й визріла ідея створити міцну, зразкову, високомистецьку українську трупу, що невдовзі було здійснено [23].

[22] *Старицька-Черняхівська Л.* Зазн. праця. — С. 2.

[23] Фактаж про діяльність східноукраїнських труп у 1882—1900 рр. значною мірою почерпнуто з грунтовного дослідження Є. С. Хлібцевич (1920—2004) "Театральні трупи", опублікованого в кн.: Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 188—282.

А тим часом М. Кропивницький перевіз свою трупу з Києва до Чернігова (28 грудня 1882 р.—21 січня 1883 р.), але про репертуар, показаний тут, відомо тільки те, що саме в Чернігові він уперше виставляє щойно отримані з театральної цензури у Петербурзі дві свої драми: "Глитай, або ж Павук" (11 січня 1883 р.) та "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" (21 січня 1883 р.). Можливо, ще в Чернігові, але достеменно відомо, що в Харкові, де трупа виступала з 26 січня до 27 лютого 1883 р., М. Кропивницький виставляє отриману в Києві від М. Старицького й М. Лисенка оперету "Чорноморці" (переробку "Чорноморського побиту" Я. Кухаренка; 11 лютого 1883 р.), тут же відбулася прем'єра й драматичного етюду М. Кропивницького "По ревізії" (27 лютого 1883 р.).

По закінченні харківських виступів М. Кропивницький на початку червня 1883 р. затримується в Харкові для зустрічі з М. Старицьким, який приїжджає, щоб обговорити спроби об'єднання зусиль для створення справжньої, великої, матеріально й мистецьки забезпеченої трупи. Після виступів у Полтаві, Новочеркаську і Ростові-на-Дону упродовж червня—липня 1883 р. М. Кропивницький з трупою приїжджає до Одеси. Тут і відбулося історичне злиття зусиль найвидатніших тоді діячів українського театру з метою створення зразкової на той час високомистецької української трупи. М. Старицький, який вклав значні кошти у матеріальне забезпечення трупи (декорації, гардероб, утримання великого хору і оркестру, зрештою, збільшення акторського складу тощо), очолив антрепризу, а М. Кропивницький став її мистецьким керівником. Відтак на афішах зазначали: "Малороссийская труппа М. П. Старицкого". І меншими літерами: "Режиссер М. Л. Кропивницкий". Вистави почалися

М. Заньковецька. Фото. 1882 р.

15 серпня 1883 р. в Одесі "Наталкою Полтавкою". Репертуар залишався попередній, але склад трупи був поповнений хором і оркестром, господарською службою. Під час виступів у Миколаєві 8—29 вересня 1883 р. до неї, звільнившись із військової служби, вступив наймолодший з братів Тобілевичів — Панас Карпович, котрий прибрав собі сценічний псевдонім Саксаганський, а в Єлисаветграді (29 вересня—12 жовтня 1883 р.) — до трупи приєднався найстарший з братів Тобілевичів — Іван Карпович, відомий під сценічним і літературним псевдонімом Карпенко-Карий. До кінця 1883 р. трупа збагатилася сестрою братів Тобілевичів — Марією Карпівною під псевдонімом Садовська (вона перейшла на українську сцену з якоїсь російської провінційної трупи, що в ній починала свою сценічну діяльність ще до 1881 р.), Ганною Затиркевич-Карпинською, а також В. Грицаєм, Ю. Касиненком, М. Маньківською, Л. Квіткою та ін. До складу трупи належало близько ста осіб (актори — тридцять два, хор — тридцять, оркестр —

М. Заньковецька — Олена ("Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького).

двадцять п'ять, решта — адміністративні та допоміжні працівники).

У трупі було запроваджено суворий трудовий режим, щоденні репетиції. "Старицький своїм творчим ентузіазмом так запалив усіх нас, — згадувала на той час ще тільки хористка Софія Дітковська, відома згодом як артистка і письменниця Софія Тобілевич, — що ми ставились до виконання своїх обов'язків як до святого, великого діла. Почувалось якесь моральне піднесення" [24]. При цьому М. Кропивницький залишався центральною постаттю в театрі як його мистецький керівник. Складений ним репертуар для попередньої трупи (з осені 1882 р. до літа 1883 р.) був збережений в оновленій. Цей репертуар трупа показала у Києві, виступаючи тут упродовж місяця (14 жовтня—16 листопада 1883 р.). Щоправда, наприкінці цих гастролей уперше були виставлені дві нові п'єси М. Кропивницького: "Лихо — не кожному лихо, іншому — й талан" та "Пошились у дурні" (15 листопада 1883 р.). Ці київські гастролі викликали шалений ентузіазм у глядачів, яких вразили високомистецькі, наснажені ідеєю українського патріотизму вистави. Театр "ломився" від публіки, яка після кожної вистави буквально на руках виносила артистів до транспорту, що відвозив їх до готелю. Вистави сприймалися "на біс", дуже часто на сцену летіли смушеві шапки на знак цілковитого захоплення. Усе це не подобалося поліції, взагалі київській владі на чолі з генерал-губернатором О. Дрентельном, який не забарився донести міністрові внутрішніх справ про демонстрацію українського сепаратизму виставами трупи М. Старицького. Поки трупа виступала у Житомирі (22 листопада—23 грудня 1883 р.) та Одесі (27 грудня 1883 р.—19 лютого 1884 р.), викликаючи не менше захоплення глядачів, у Петербурзі було підготовлене таємне розпорядження Головного управління у справах друку від 31 грудня 1883 р. № 5091, яким уже в січні 1884 р. всім губернаторам нагадали про пункт циркуляру від 16 листопада 1881 р., яким заборонялося утворення окремих українських театрів з виконанням тільки українських п'єс і пропонувалося надалі дозволяти українські вистави лише за умови, що поряд з українською виставою ітиме російськомовна п'єса з такою самою кількістю актів, що й українська. Тому вже під час цих одеських виступів було показано не яку-небудь російську п'єсу,

[24] *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. — Київ, 1957. — С. 69.

Сцена з вистави "По ревізії" М. Кропивницького. Трупа М. Кропивницького. 1886 р. Зліва направо: М. Садовський — Писар, Г. Затиркевич-Карпинська — Риндичка, П. Саксаганський — Гарасько, М. Кропивницький — Старшина, М. Заньковецька — Пріська.

а "Ревизор" М. Гоголя (25 січня 1884 р.). Щоб якось оминути запропоноване урядом безглуздя, надалі довелося вдаватися до хитрощів: на афіші зазначали зменшену кількість актів української вистави, а натомість — збільшену російської. В окремих містах під відповідальність місцевої влади дозволялося грати одноактний російський водевіль.

У згаданому розпорядженні від 31 грудня 1883 р. повідомлялося про настанову міністра внутрішніх справ Н. Ігнатьєва усім начальникам губерній звертати особливу увагу на неприпустимість пропаганди на сцені ідей "украинофильства", у якому влада вбачала ідею української національної незалежності. У зв'язку з цим запопадливий київський генерал-губернатор О. Дрентельн категорично заборонив українським трупам виступати на території Київського генерал-губернаторства (Київська, Подільська і Волинська губернії) та у підвладних йому на той час за сумісництвом двох "малоросійських" губерніях — Полтавській та Чернігівській. Інакше кажучи, більша частина Наддніпрянської України — уся Правобережна Україна, Полтавщина і Чернігівщина, які на той час займали набагато більші обшири, ніж теперішні Полтавська й Чернігівська області, близько десяти років були позбавлені можливості дивитися вистави українських театрів. О. Дрентельн під час тріумфальних виступів трупи М. Кропивницького в Петербурзі 1886—1887 рр. висловився, що у Петербурзі це — театр, а в Києві — ще й політика.

Відтепер ареалом для українських труп залишаються так званий офіційно Новоросійський край, тобто Південна Україна (Херсонська губернія з Одесою, Миколаєвом та Єлисаветградом, Катеринославська і Таврійська губернії, а також Бессарабська область і Область Війська Донського) і Слобідська Україна (Харківська губернія, до якої входили і частини теперішньої Сумської, Донецької і Луганської областей України та Курської, Бєлгородської і Воронезької (з Острогозьком і Таганрогом),

П. Саксаганський — Голохвостий („За двома зайцями" М. Старицького).

Ставропольський і Катеринодарський (тобто Кубань) краї Російської Федерації). На афішах ці трупи мали іменувати себе "російсько-малоросійськими".

Тим часом трупа М. Старицького нарощувала свій потенціал і завойовувала дедалі ширшого глядача. В Одесі її репертуар збагатився драмою М. Кропивницького "Підгоряни" (переробкою однойменної мелодрами українського драматурга з Галичини І. Гушалевича; 1 лютого 1884 р.), комедією М. Старицького "За двома зайцями" (переробкою несценічної п'єси І. Нечуя-Левицького "На Кожум'яках"; 4 лютого 1884 р.) та драмою Д. Костянтиновича (Данила Мороза) "Був кінь, да з'їздився" (14 лютого 1884 р.). Після перерви на Великий піст з 15 квітня 1884 р. почалися гастролі трупи в Новочеркаську, продовжувались у Ростові-на-Дону, Таганрозі й закінчилися 26 липня 1884 р. у Воронежі (усі ці міста тепер перебувають у складі Російської Федерації), викликаючи нестримне захоплення передусім українців, які тоді ще масово заселяли ці міста й прилеглі до них території, а також зачаровуючи великоросів. У Ростові-на-Дону було тричі показано нову виставу — оперу С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" (11 червня, 1 і 3 липня 1884 р.). Відтоді ця опера не сходила зі сцени українських труп. Високий рівень її виконання був зумовлений наявністю неабияких вокалістів серед драматичних артистів: сам М. Кропивницький (Карась), М. Садовська (Одарка), М. Заньковецька (Оксана) та ін.

Два з половиною місяці трупа Старицького своїм високим мистецтвом вражала харківського глядача (30 серпня—11 листопада 1884 р.). Тут своє перше сценічне втілення здобула опера М. Лисенка "Утоплена" на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя "Майська ніч" (26 жовтня, 2, 7 і 9 листопада 1884 р.) під диригуванням самого композитора, а також "Москаль-чарівник" І. Котляревського (12 жовтня 1884 р.) і "Заклята криниця" Хоми Брута (Є. Ганейзера; 18 жовтня 1884 р.). Далі трупа М. Старицького протягом 15—30 листопада 1884 р. освоює Кишинів (тоді адміністративний центр Бессарабської області в Російській імперії, нині — столиця Республіки Молдова) і закінчує свій зимовий сезон в Одесі (2 грудня 1884 р.—3 лютого 1885 р.). З нових вистав тут ішли хіба що п'єса неназваного автора "Мазепа" (у той час існувало кілька російськомовних інсценізацій поеми О. Пушкіна "Полтава"; 30 листопада 1884 р.) та "За Неман іду" В. Александрова у сценічній адаптації

М. Кропивницький — Карась ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського).

М. Старицького. Драма М. Старицького "Не судилось", закінчена у 1881 р., ще не отримала цензурного дозволу. В Одесі мистецтво української трупи М. Старицького було визнане досконалішим за вистави будь-якої з бачених тут російських та іноземних труп. "В Одесі була трупа, що відповідає найсуворішим вимогам драматичного мистецтва" [25], — відзначав одеський часопис "Маяк".

На цей час трупа настільки розрослася, що виникла потреба застосувати принцип дублерського складу акторів, але скромні фінансові можливості антрепренера М. Старицького, який на утримання акторів і постановку п'єс уже витратив чимало коштів, не гарантували матеріального забезпечення нової структури. Це, як і те, що М. Кропивницький уважав моральною дискримінацією відсутність власного прізвища у назві трупи (писали великими літерами: "Русско-малорусская труппа М. П. Старицкого" і малими: "Режиссер М. Л. Кропивницкий"), спричинилося до розколу єдиної могутньої української трупи. Тому, на жаль, не вдалося поїхати на гастролі до Санкт-Петербурга (що було спільною мрією М. Кропивницького і М. Старицького) для здійснення важливої мети — здобуття українському театрові загальноросійського визнання, а внаслідок цього — й полегшення його правового становища. Петербурзький градоначальник П. Грессер відхиляв неодноразові їхні клопотання.

У театрознавчій літературі трапляються намагання згладити цей болючий конфлікт, який призвів до розколу трупи, бо після цього, мовляв, у геометрич-

---

[25] Маяк. — 1884. — № 1. — С. 1—2.

Г. Затиркевич-Карпинська.

ній прогресії утворювались нові театральні колективи, які поширювали творчі принципи М. Кропивницького і М. Старицького. Тепер, з історичної перспективи, можна тільки пошкодувати, що через непогамованість особистих амбіцій було зруйновано еталонну, зразкову українську трупу М. Старицького за участю М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської, М. Садовської-Барілотті — трупу, яку Софія Тобілевич небезпідставно назвала першою українською художньою трупою [26].

Отже, з квітня 1885 р. існують вже дві окремі "російсько-малоросійські трупи" — М. Кропивницького і М. Старицького.

"Російсько-малоросійська" трупа М. Л. Кропивницького склалася з акторів, які були у попередній його трупі: сам М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, А. Максимович, а також акторів, які вступили до трупи, коли нею керував антрепренер М. Старицький, але залишилися з М. Кропивницьким: О. Маркова, Л. Квітка, І. В. Загорський, А. Переверзєва, Д. Мова, П. Карпенко, Б. Козловська, О. Полянська та ін. Тепер же М. Кропивницький організовує товариство на паях: десять провідних акторів створили спільний грошовий фонд, володіючи сценічним обладнанням, гардеробом (лише чоловічим, бо жінки мали власні костюми), театральною бібліотекою. Колегіально вирішувались усі питання (маршрути, репертуар, наймання і звільнення акторів тощо). Мистецьке керівництво було в руках режисера М. Кропивницького, музичне — у диригента М. Васильєва-Святошенка. Коштами розпоряджалося товариство пайовиків, яке оплачувало переїзди, оренду приміщень, гонорари, роботу акторів, працівників допоміжного складу, хору, танцюристів, музикантів, суфлера, декоратора, реквізитора, адміністратора, касира і т. п. Було поновлено попередні вистави з новим розподілом ролей. Виготовлено нові декорації. Трупа свій перший сезон відкрила знову ж у Єлисаветграді оперетою "Чорноморці" (10 квітня 1885 р.). Далі були міста Миколаїв, Херсон, Катеринослав, Єлисаветград, Ростов-на-Дону, Харків, Одеса (до 23 лютого 1886 р.). 9 січня 1886 р. в Одесі уперше виставлено драму "Розумний і дурень" І. Тобілевича (Карпенка-Карого), котрий з травня 1884 р. відбував п'ятирічне заслання у Новочеркаську (тепер Ростовська обл., РФ), здійснену ним же за участю дружини Софії Тобілевич переробку з польської драми "Чортова скала" Я. Галясевича (22 січня 1886 р.) і його ж таки історико-романтичну драму "Бондарівна" (31 січня 1886 р.). Із закінченням

[26] *Тобілевич С.* Зазн. праця. — С. 2.

Трупа М. Кропивницького. Фото 1885 р.

зимового сезону (23 лютого 1886 р.) в Одесі М. Кропивницький через непорозуміння з М. Садовським і М. Заньковецькою виходить із трупи, яка після цього під керівництвом М. Садовського виступала в Кишиневі, Таганрозі, Новочеркаську, Ростові-на-Дону (тут М. Садовський 15 липня 1886 р. уперше виставляє "Наймичку" І. Тобілевича), Катеринодарі, а сам М. Кропивницький з 26 серпня до 7 вересня 1886 р. навіть гастролює у трупі М. Старицького в Севастополі й Одесі, але в жовтні 1886 р. повертається до своєї трупи, яка грає в Миколаєві, разом з нею переїздить до Херсона. З товариством пайовиків домовляється про гастрольну подорож до Санкт-Петербурга.

М. Кропивницький пристав на пропозицію своєї колишньої партнерки у російських трупах на Україні періоду заборони українського театру (1876—1881 рр.) В. Лінської-Неметті очолити антрепризу української трупи на час виступів у Петербурзі за умови, що вона отримає половину зборів від вистав за здобуття дозволу на них від градоначальника П. Грессера, за оренду зали Кононова, утримання оркестру, виготовлення декорацій, а також інші витрати. І хоча ці умови були для трупи невигідні, бо з половини зароблених коштів пайовикам довелося утримувати всю трупу впродовж трьох з половиною місяців, оплатити всі дорожні витрати, сплатити додатковому хорові за півтора місяця — усе це забрало 14 800 рублів, що становило половину з тієї половини, яку трупа отримувала від загального збору, тобто в кінцевому результаті — тільки четверту частину всього збору. Кожному ж припадала незначна сума. І все ж таки було прийняте рішення їхати до столиці імперії. Як писав у 1907 р. у своїх спогадах М. Садовський, "їхали свідчити Петербургові, що живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катери-

Актори трупи М. Кропивницького перед поїздкою до Санкт-Петербурга. Фото 1886 р. Сидять (зліва направо): М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Кропивницький, М. Заньковецька. Стоять: третій зліва — А. Максимович, п'ятий зліва — П. Саксаганський.

на на ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу: воно знову оживає і сміється знову" [27].

Гастролі трупи М. Кропивницького в Санкт-Петербурзі тривали три місяці (11 листопада 1886 р.—15 лютого 1887 р.). Від першої до останньої вистави орендований В. Лінською-Неметті один з найпопулярніших приватних залів столиці — зал Кононова — щодня вщерть заповнювався публікою від незаможних низів до аристократичних верхів, які на цей час забули про існування імператорських театрів та іноземних труп, що виступали там. Луна про успіх "малоросів" докотилася до вух царя Олександра III. 4 січня 1887 р. він був присутній в залі Ломача (вул. Мойка, 81) на виставі, яка складалася з двох п'єс: "Назар Стодоля" Т. Шевченка і "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького (хоча на афіші його авторство було позначене алонімом "г. Линдфорс", тобто прізвищем реальної особи: Марії Ліндфорс, однієї зі згаданих вище двох сестер, відомих у 70-х рр. у Києві педагогів, оскільки від її імені текст п'єси було подано до цензури в Петербурзі). В "Назарі Стодолі" М. Кропивницький грав Хому Кичатого, М. Заньковецька — Галю, М. Садовський — Назара Стодолю, П. Саксаганський — Гната Голого, Г. Затиркевич-Карпинська — Хазяйку на вечорницях, О. Маркова — Стеху, служницю у Ки-

[27] *Садовський М.* Зазн. праця. — С. 18.

чатого, А. Максимович — Свата. У водевілі "Як ковбаса та чарка" Шпоньку грав М. Кропивницький, Шила — М. Садовський, Горпину, шинкарку — М. Заньковецька, Потапа — П. Саксаганський, Діда — А. Максимович. У перерві — запрошення провідних акторів до царської ложі.

25 січня 1887 р. "с величайшего Его Императорского Величества соизволения", як зазначалося в афіші, у Маріїнському театрі була дана ще одна українська вистава для царя і його родини (це вперше на імператорську сцену було допущено провінційну трупу, та ще й не великоруську, а українську), яка складалася з двох п'єс: "Наталка Полтавка" і "Бувальщина". У першій з них Наталку грала М. Заньковецька, Терпилиху — Г. Затиркевич-Карпинська, Виборного Макогоненка — М. Кропивницький, Возного — П. Саксаганський, Миколу — М. Садовський, Петра — Д. Мова.

Після цієї вистави від двора "Ее Императорского Величества" Єлизавети Федорівни надійшли подарунки з супровідними листами для кожного учасника вистави (персні, брошки, булавки тощо).

Ці події відображені особливо рельєфно, з саркастичним відтінком у згадках М. Садовського [28]. На жаль, ці зустрічі українських акторів з найвищою особою у державі не дали жодних пільг українському театрові. Як був він дискримінованим, таким і залишився. Лише петербурзька преса зберегла на своїх сторінках ті високі фахові оцінки, які здобули вистави трупи М. Кропивницького. Щоправда, при цьому робилися різні, часом протилежні висновки про перспективи українського театру і української культури взагалі.

У офіційній газеті "Санкт-Петербургские ведомости" театральний кри-

М. Заньковецька — Бондарівна ("Бондарівна" І. Карпенка-Карого).

тик М. Морськой (псевдонім "непристойного прозаїка" Н. Лебедєва) відверто називав український театр "етнографічним курйозом". Театральний критик Коломенський Кандід (під цим псевдонімом виступав В. Міхневич, зрусифікований поляк, родом з Києва, навчався у 2-й київській та ніжинській гімназіях та Київському університеті; з 1865 р. жив у Петербурзі) у статті під промовистою назвою "Хохлацкий театр" відзначив високу мистецьку якість вистав, їхню невимовну чарівливість, але у питанні перспективи цього театру категорично заперечував його майбутнє: "...З того часу, як народний побут під впливом цивілізації зміниться, театр цей стане анахронізмом" [29]. Йому дав рішучу відсіч інший виходець з України родом з Миколаєва (нащадок козацьких отама-

---

[28] *Садовський М.* Там само. — С. 20—31.

[29] Новости и биржевая газета. — 1886. — 16 ноября.

нів у Запорозькій Січі) випускник херсонської гімназії П. Гайдебуров, котрий вірив у майбутнє українського театру, як і всього українського народу [30]. Той самий Коломенський Кандід іншим разом відзначав у трупі М. Кропивницького "не лише талант і мистецтво, а й глибоке, що грунтується на безпосередній близькості до народу, знання його побуту, характеру і звичаїв" [31].

Так само суперечливими були оцінки відомого російського публіциста і театрального критика, редактора реакційної щодо українства газети "Новое время" О. Суворіна. Слушно висловилась про нього історик українського театру Є. Хлібцевич: "Фахівець театральної справи, вірнопідданий монархіст, він із захопленням витонченого естета писав про високу акторську і режисерську майстерність українських вистав, зовсім ігноруючи їх громадське і принижуючи культурне значення. Зрештою, Суворін дивився на успіх українського театру як на короткий, скороминучий спалах талановитих акторів, розглядав його як можливе джерело для поповнення видатними акторами імператорської сцени і зовсім не вірив у його розвиток і тривале існування. Суворін пророкував українським акторам творчу загибель, від якої їх може врятувати лише перехід на російську сцену" [32].

Свої статті про український театр і вибрані рецензії на його вистави, писані не лише у 1886—1887 рр., а й у 90-ті рр. XIX ст., О. Суворін зібрав і видав окремим збірником під такою собі жартівливо-поблажливою назвою: "Хохлы и хохлушки" (СПб., 1907).

У цьому контексті не зайвими будуть наведені тут висловлювання самого О. Суворіна, якого не можна запідозрити в апології української культури. З приводу вистави "Наталка Полтавка" (21 листопада 1886 р.) він зазначив: "Це стара п'єса, — їй майже сто років (насправді — сімдесят. — *Авт.*). Вона дуже наївна і в літературному, і в музичному відношеннях. Але подивіться, як вона виконується, з яким ансамблем, тактом і умінням. Пан Кропивницький — актор дуже значного обдарування; воно б'є у нього у всій постаті, у всіх рухах, в інтонаціях голосу, у тій гармонії, яка прямо говорить, що тут задуманий і виконаний тип у можливій досконалості. Я бачив у цій ролі (Виборного. — *Авт.*) Щепкіна, і сміливо скажу, що п. Кропивницький нітрохи не нижчий за знаменитого артиста" [33]. Щодо вистави "Назар Стодоля" (4 грудня 1886 р.) читаємо: «Хохли і хохлушки рішуче і по праву заволоділи увагою Петербурга. Пан Кропивницький — не тільки чудовий актор, а й такий самий незрівнянний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'єси, в найменшій деталі і в загальній картині її. Його маленький оркестр підкоряється йому так само, як великий Направникові (у Маріїнському театрі. — *Авт.*). Все на своєму місці й у свій час. Погляньте в "Назарі Стодолі", як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре і гарно розташовуються дівчата біля кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до розповіді кобзаря, зайнята і собою, зайнята яким-небудь парубком, як вони переглядаються між собою, перемовляються очима і жестами. І в деталях, і в загальній картині яка естетична мірка, що не припускає нічого різкого й грубого» [34].

---

[30] Неделя. — 1886. — № 49. — С. 1652.

[31] Новости и биржевая газета. — 1886. — 18 ноября.

[32] Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 208.

[33] *Суворин А.* Хохлы и хохлушки. — Санкт-Петербург, 1907. — С. 2.

[34] Там само. — С. 5—6.

Найбільше уваги у своїх рецензіях О. Суворін приділяв М. Заньковецькій: «...Саме чудо — пані Заньковецька. Це актриса з талантом великим, самостійним, оригінальним, натура, вся зіткана з найчутливіших нервів. Рухливість її обличчя і всієї її постаті підкоряється душевним рухам з незвичайною правдою. Про цю артистку не можна сказати, що вона або особливо гарна в драматичних поривах, або у спокійніших виявах життя; вона всюди — сама правда, поетична правда у всій її красі. Жвава, нервова, соромлива, скромно-наївна в поривах пристрасті, благородно-енергійна в самопожертві, з відтінком лукавства в своїй жіночності, але лукавства якогось чистого, ледве помітного з тонкої усмішки і блиску очей — така Галя в сценічному трактуванні пані Заньковецької [...] А той такт, з яким вона танцює, такт цнотливої дівчини, щоки якої покриваються рум'янцем соромливості, той такт, який настільки чужий суспільству, яке звикло до розбещеності оперетки, до її непристойних, огидно-цинічних вибриків давно відомого сорту. Візьміть це до уваги, і ви зрозумієте, чому публіка ломиться на малоруські вистави, де ніщо не ображає ні слуху, ні зору, ні почуття краси, де тенденція, яка стала прописною, не ріже очей, де незвичайно злагоджене виконання і де такі великі таланти, як пан Кропивницький і пані Заньковецька. Голос пані Заньковецької — обширний, приємного тембру, такий, що нагадує голос Сари Бернар, але свіжіший і чистіший. Вона дуже гарно співає, що для актриси — необхідна умова. Взагалі це одна із тих небагатьох актрис, які з першого ж слова на сцені говорять вам про свій видатний талант і його свіжість, незаплямовану ніяким наслідуванням кого б то не було [...] Ось враження від гри пані Заньковецької в "Запорожці за Дунаєм" і "Назарі Стодолі"» [35]. Певна річ, немає змоги навести аналіз усієї ролі Галі — Заньковецької, який зробив О. Суворін.

У такому самому естетичному ключі рецензент аналізує образ Харитини — Заньковецької в "Наймичці" І. Тобілевича. "Я прямо кажу: іншої такої актриси я ніколи не бачив. Я порівняв би її з Сарою Бернар, але ця актриса ніколи мене не хвилювала, тимчасом як у пані Заньковецької дуже багато почуттів і нервовості у грі [...] Риси обличчя пані Заньковецької виразні і рухливі, постать струнка і гарна, дуже сценічна [...] Вона із дворянської сім'ї [...] Майже вся трупа п. Кропивницького — дворяни, офіцери, взагалі люди з інтелігентської верстви, і чи не тому ця трупа так чудово злютована і виявляє таку інтелігентність у своїй грі? Багато петербуржців спочатку подивилися на цю трупу як на курйоз, як на явище забавне. Грішним ділом, я сам трохи був із цього числа. Цьому сприяла сама мова. Малоруська мова, з її ніжністю і співучістю, здається нам якоюсь дитячою мовою, мовою гумористичною, і з цим розумінням важко нам, великоросам, розлучитися. Але трупа показала нам таланти, а талант усякою мовою привабливий і гідний пошани, а якщо він великий, то дає справжню й високу насолоду" [36], — відзначив О. Суворін.

Проаналізувавши гру Заньковецької в ролі Оксани (вистава "Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького), О. Суворін узагальнює: «На таких ролях, за тієї нервовості, з якою грає артистка, можна загинути. Яка це була б чудова Офелія, думав я, коли вона співала пісню, яке захоплення викликала б вона в тій

---

[35] Там само. — С. 8—11.

[36] Там само. — С. 19—20.

М. Заньковецька — Харитина ("Наймичка" І. Карпенка-Карого).

ролі, які ролі могла б вона воскресити на російській сцені, як ожив би театр! Але пані Заньковецька, здається, і вік свій скоротає в малоруській трупі, закабалюючи свій талант у хохлацьку мову, набуваючи акцент і вироджуючись у хохлушку, яка витягуватиме свої нерви до крайньої межі їх пружності на одноманітні ролі, на одну й ту саму нещасну жінку, яку експлуатує багатий куркуль (у "Наймичці" й "Павуці") або яку покине молодий панич (у "Доки сонце зійде..."). Великий талант має світити всім. Закабалюючись у вузьку атмосферу місцевого наріччя, місцевої драматургії, яка навіть нічого не черпає з європейського репертуару, великий талант прирікає себе на другорядну роль. І тепер кажуть: "Звичайно, вона прекрасна актриса, але ж вона може грати тільки хохлушок із села. Для ролей з освіченого кола, із європейського репертуару, який вимагає багато тонкощів і навиків, вона не годиться". По-моєму, це несправедливо. Почуття у всіх людей одні і ті самі й виражальні засоби теж. Але навик дійсно потрібний...» [37].

Ця тема ще не раз варіюватиметься у рецензіях О. Суворіна, зраджуючи в ньому великодержавного шовініста-українофоба, який, власне, жодного разу не вжив слів "Україна", "український". Для нас важливо, що цей естет, висококваліфікований театральний критик оцінив українську трупу як найвище явище в театральному житті тодішньої Росії: "Ми точно запитуємо: чи може що-небудь бути хорошим із Назарету? Для Петербурга Назарет — уся Росія. Чи може бути щось хороше з Малоросії, коли в нас — александринська трупа? Я відповідаю, що в цій малоруській трупі такий ансамбль, якого немає на александринській сцені, у тій трупі є такі обдарування, які були б першими на імператорських театрах" [38]. Або: "Поєднання тонкої спостережливості з виразністю і незрівнянним гримуванням, поряд з прагненням до різноманітності типів, за всієї бідності їх у селянському середовищі, роблять з пана Кропивницького такого актора, подібного до якого немає на жодній російській сцені. Немає і такої актриси, як пані Заньковецька" [39].

Коли трупа М. Кропивницького вдруге приїде на гастролі до Петербурга восени 1887 р., О. Суворін знову повторить свою попередню думку про М. Заньковецьку: «Із ще більшим правом говоримо тепер, що подібної артистки нема у нас і за всю нашу пам'ять не було. Це обдарування незвичайно високе, різноманітне і чарівливе, що виросло іще минулого року [...] Разом з захопленням перед цим дивовижним талантом з'являється шкодування, що артистка продовжує грати тільки в малоруській наївній драмі, і історія мистец-

[37] Там само. — С. 36—37.
[38] Там само. — С. 46.
[39] Там само. — С. 51.

тва скаже про неї: “Пані Заньковецька була незрівнянна в драмах пана Карпенка-Карого, у яких поєднались для неї і Шекспір, і Гете, і Шиллер, і Островський”» [40].

В останньому, щодо репертуару, О. Суворін не помилявся. Він, однак, не вважав за можливе добиватися скасування цензурних обмежень для поточного репертуару українського театру. Щоправда, одного разу висловив думку, яка виявилася пророчою: “Колись ще на малоруському наріччі можна буде грати Шекспіра, Шиллера та інших європейських драматургів”, — але тут же додає: “А роки минають у всіх, не виключаючи й пані Заньковецької, роки ідуть і можуть пройти” [41]. М. Заньковецькій, М. Садовському і П. Саксаганському на схилі віку пощастить виступити у перекладному репертуарі, але то був час, який уже належав не їм. Роки справді минули, але видатні актори мали право повторити Шевченкові слова: “Ми чесно йшли...”

Захисником українського театру від зазіхань на його майстрів і зловорожих шипінь щодо неперспективності став відомий український і російський письменник Д. Мордовець (Д. Мордовцев), який виступав у петербурзькій газеті “Новости” з театральними рецензіями на вистави трупи М. Кропивницького та інших труп.

У 80—90-ті рр. трупу М. Кропивницького називали “Наші мейнінгенці”, за асоціацією до вистав німецького театру з міста Мейнінгена, що уславився утвердженням на сцені ансамблевості. Цей театр гастролював у Росії в 1885 та 1890 рр., вразивши всіх розвиненим мистецтвом режисури, вирішенням масових сцен, дотриманням принципу історичної та етнографічної достовірності. У виставах українців петербурзькі критики побачили не тільки те, що демонстрував німецький театр, а й поглиблене розуміння ансамблю.

М. Заньковецька — Харитина (“Наймичка” І. Карпенка-Карого).

Після виступів у літній період 1887 р. в Харкові, Новочеркаську, Катеринодарі, Ставрополі, Єлисаветграді (у цей час були вперше виставлені нові п’єси І. Тобілевича “Безталанна” і “Мартин Боруля”) трупа М. Кропивницького поїхала здобувати другу столицю Російської імперії — Москву (2 вересня—17 листопада 1887 р.). Незважаючи на те, що з 7 грудня 1886 р. до 22 лютого 1887 р. тут уже побувала трупа М. Старицько-

[40] Там само. — С. 64.
[41] Там само. — С. 76.

М. Заньковецька — Оксана ("Доки сонце зійде, роса очі виїсть" М. Кропивницького).

го, московська преса так само заряснiла статтями і рецензіями, апологетичними до вистав трупи М. Кропивницького, однак полярними у питанні перспектив цього театру. Суперечливими були оцінки виступів обох труп — М. Старицького й М. Кропивницького — у Москві 1887 р., висловлені на сторінках газети "Московские ведомости" постійним критиком С. Васильєвим (псевдонім С. Флерова). Зрештою, позитивний висновок, сформульований у Москві, зводився до висловлювань на кшталт того, яке вмістила газета "Современные известия": "Обмежені всупереч волі простонародним репертуаром, вони (українці. — *Авт.*) його (театр. — *Авт.*) розвинули і піднесли так, що справді у них можна б і повчитись [...] Малоросійський театр є, таким чином, одним із видів майбутнього народного театру, яким він уявляється нам тільки в ідеї" [42].

Московська критика так само, як петербурзька, заговорила про новаторський характер українського театру, так само зближувала його з німецьким театром мейнінгенців, віддаючи перевагу українським акторам перед німецькими щодо теплоти вистав, якої трупа М. Кропивницького досягала завдяки високому рівневі акторської майстерності мистецтва переживання. За визнанням московської критики, всього цього не було у трупі Малого театру. "Ми учились у М. Заньковецької, у М. Кропивницького, у М. Садовського і П. Саксаганського грати просто, природно й правдиво", — зізнавалася на схилі літ видатна російська актриса О. Яблочкіна, яка, до речі, починала творчу діяльність як виконавиця російських ролей у трупі М. Кропивницького (1884) [43].

Закінчивши гастролі в Москві, Кропивницький ще раз поїхав зі своєю трупою до Петербурга, але договір із ним було укладено лише на період з 22 листопада 1887 р. до 7 січня 1888 р., оскільки після цього числа, згідно з попереднім договором, мала приїхати трупа М. Старицького. Репертуар, показаний у цей сезон, нічим не відрізнявся від попереднього. Рецензенти стояли на тих самих позиціях.

З Петербурга трупа М. Кропивницького ще раз повертається до Москви (13—21 січня 1888 р.), але надовго тут не затримується. Річ у тім, що у Москві майже цілий сезон, з перервою на літні місяці, виступала трупа М. Старицького, що завоювала цілковиту прихиль-

[42] Современные известия. — 1887. — 21 сентября.

[43] Вінок спогадів про Заньковецьку. — Київ, 1950. — С. 14.

ність публіки. Репертуар обох труп в основному перетинався, у стилістиці вистав критики вбачали багато спільного, хоча помічали й різницю, як-от вважали трупу М. Кропивницького сильнішою у виконанні драматичних творів, тимчасом як трупа М. Старицького була кращою щодо музичних вистав. Усе ж таки конкурувати обом трупам на одному місці було недоречно — М. Кропивницький покидає Москву й переїжджає з трупою до Одеси (26 січня—6 березня 1888 р.). Тут репертуар трупи збагачується виставою нової п'єси М. Кропивницького "Вуси" (інсценізація однойменного оповідання О. Стороженка; 24 лютого 1888 р.). Із закінченням зимового сезону М. Кропивницький виходить з трупи, на чолі якої стає М. Садовський.

Трупа М. Старицького після виходу з неї основного складу у 1885 р. на чолі з М. Кропивницьким складалася з акторів молодшого покоління: Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківська, Н. Волкова, В. Грицай, К. Ванченко-Писанецький, Ю. Касиненко, Л. Манько та ін. Пізніше до неї вступлять Л. Ліницька, Ю. Шостаківська, В. Розсудов-Кулябко, О. Шатковський, К. Підвисоцький (актор з Галичини) та вокалісти Н. Зикова, О. Зініна, У. Орлик, З. Стороженко, Ю. Шакула. За станом на 1887 р. у трупі був 61 актор, 65 хористів, 32 оркестранти. Якщо у попередній своїй трупі М. Старицький виконував лише адміністративні обов'язки як антрепренер, то відтепер він був керівником товариства на паях (як М. Кропивницький у власній трупі), здійснював загальне мистецьке керівництво, як режисер-постановник, виконував прямі режисерські обов'язки. Поновленням вистав займався режисер Ю. Касиненко. Диригентами оркестру й хору в різний час були М. Черняхівський, І. Дворниченко, О. Окснер, М. Васильєв-Святошенко. У трупі були власні художники-декоратори: А. Наврозов, Л. Зінов'єв, І. Марков, К. Ноде, Янов-Степняк, а часом запрошували сторонніх художників. Декорації готувалися для кожної вистави окремо, чого не було навіть у стаціонарних театрах.

М. Заньковецька — Харитина ("Наймичка" І. Карпенка-Карого).

Репертуар трупи складався з відновлених вистав попередньої трупи, де, крім української драматургічної класики 10—70-х рр. XIX ст., були п'єси М. Кропивницького і самого М. Старицького. Власне, "Чорноморці" й "Утоплена" М. Старицького з музикою М. Лисенка, як і "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, заклали у трупі основу оперно-оперетного репертуару. З музикою М. Лисенка в трупі було виставлено драму "Гаркуша"

О. Стороженка (1885), власні п'єси М. Старицького: драми "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" (1885), "Ніч під Івана Купала" (1887; переробка п'єси О. Шабельської "Під Івана Купайла"), музичну комедію "Різдвяна ніч" (1887). Виставлено його оперету "Сорочинський ярмарок" (з музикою М. Гротенка; 1888). Не випадково рецензенти називали трупу М. Старицького опереткового, хоча й драматичний жанр мав у ній свою послідовну лінію. По-перше, вона була мистецькою лабораторією самого М. Старицького-драматурга: "Не так склалося, як жадалося" (1885; під цією назвою йшов четвертий варіант забороненої цензурою ранньої драми М. Старицького "Не судилось"; у 1889 р. пішов таки перший варіант під четвертою назвою, а 1890 р. відновлено й первинну назву — "Не судилось"), "За друга" у співавторстві з В. Безбрежним (псевдонім В. Потапенка; 1887; переробка п'єси В. Бондаренка "Василь і Галя"), "Юрко Довбиш" (1889; інсценізація роману австрійського письменника К. Францоза "Боротьба за право"), "Крути, та не перекручуй" (1887; переробка п'єси П. Мирного "Перемудрив"), "По-модньому".

Така значна кількість драматичних переробок М. Старицького, включно з ранньою "За двома зайцями", була зумовлена його прагненням задовольнити репертуарний голод українського театру, тим більше, що І. Тобілевич свої п'єси віддавав спочатку тільки М. Кропивницькому (до 1888 р.), згодом М. Садовському, а з 1890 р. — тільки П. Саксаганському, у трупі якого й сам працював актором.

З оригінальних п'єс інших авторів репертуар трупи М. Старицького включав драми "Пилип-музика" М. Янчука (1887), "Нещасне кохання" Л. Манька (1890), "Не кажи гоп, поки не вискочиш" Ю. Касиненка (1891). З переробок, здійснених іншими авторами, були виставлені "Світова річ" Олени Пчілки (1885; за мотивами п'єси "Бідна наречена" О. Островського), "Краще своє латане, ніж чуже хватане" Л. Манька (з п'єси О. Потєхіна "Чужое добро впрок не идет"; 1889), "Тарас Бульба під Дубном" К. Ванченка-Писанецького (за М. Гоголем; 1891) та ін.

Географія виступів трупи М. Старицького включала Крим (тут, у Сімферополі й Севастополі, у квітні 1885 р. почалася її творча діяльність), Кубань (Катеринодар, 1885), Поволжя (Симбірськ, Казань, Нижній Новгород, а також міста, довкола яких були поселення українців-колоністів: Саратов і Самара; 1887), міста у так званому Південно-Західному краї (Вільно — тепер Вільнюс, столиця Литви; Мінськ — тепер столиця Білорусі; Смоленськ — тепер обласний центр у Російській Федерації; усі — 1888), міста у Царстві Польському, або так званій Конгресовій Польщі, тобто підлеглій Російській імперії частині Польщі: Варшава (тепер — столиця Республіки Польща), Лодзь (обидва — 1888), на Закавказзі: Тифліс і Батум (тепер — Тбілісі — столиця Грузії і Батумі — обласний центр; обидва — 1889). У ці міста трупа М. Старицького почасти вперше привозила українські вистави, та ще й у такому високомистецькому сценічному виконанні.

Якщо М. Кропивницькому належить пріоритет щодо знайомства з українським театром головної столиці Російської імперії — Санкт-Петербурга, то трупа М. Старицького уперше познайомила з цим театром другу столицю — Москву. Причому виступи ці відбувалися майже синхронно: у Петербурзі трупа М. Кропивницького — з листопада 1886 р., у Москві — трупа М. Старицького — з грудня того самого року. Мо-

сковська газета "Театр и жизнь" відзначала: «Дотепер театральна публіка з творів південноросійської (тобто української. — *Авт.*) сценічної літератури знала тільки "Москаля-чарівника", "Наталку Полтавку", "Шельменка-денщика" і, може, ще дві-три подібні п'єси з малоросійськими піснями і музикою (мались на увазі вистави в Малому театрі з першої половини XIX ст. за участю М. Щепкіна. — *Авт.*). Тепер публіці доводиться вперше знайомитися і з чисто драматичною літературою малоросів, про яку вона, звичайно, й не чувала. У малоросів, виявляється, є і драми, і комедії, до того ж дуже цікаві і літературні... Це свого роду відкриття» [44]. З цього часу почалися щорічні виступи трупи М. Старицького в Москві, гаряче сприйняті передовою, дружньо налаштованою по відношенню до українців московською публікою (серед якої вже тоді було немало самих українців). Своїми виступами в Білорусії трупа М. Старицького збудила ідею створення білоруського професіонального театру. Прихильно сприймала українські вистави і пригнічена російським царизмом Грузія.

Улітку 1891 р. М. Старицький, скаржачись на здоров'я, відійшов від керівництва трупою, передавши її до рук одного з провідних артистів — В. Грицая, але прізвище М. Старицького продовжувало фігурувати на афіші ще впродовж цілого року, поки він остаточно не покинув трупу, вступивши режисером до трупи М. Садовського, як до близького йому за мистецькими принципами. 1894 р. колишня трупа М. Старицького розпалась.

В історії українського театру трупа М. Старицького (1885—1891) залишилась як видатне мистецьке явище, яке мало яскраво виражену творчу фізіономію, що відрізняла її від паралельних труп М. Кропивницького та інших. Найважливішим здобутком цієї трупи було утвердження М. Старицьким режисури як основного чинника у створенні вистави. Тому М. Старицький посів друге після М. Кропивницького місце серед українських режисерів останньої третини XIX ст.

Нова, третя трупа М. Кропивницького, яку він організував на правах товариства влітку 1888 р., почала свої виступи 11 грудня того року в місті Білгороді Курської губернії (тепер Бєлгород — обласний центр Російської Федерації) виставою "Наталка Полтавка". Досвідчений режисер-педагог М. Кропивницький прийняв до трупи молодь, з якої згодом виросли видатні актриси і актори: Є. Зарницька, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, О. Суслов, І. О. Загорський. Періодично тут працювали актори з колишніх труп М. Кропивницького: Г. Затиркевич-Карпинська, Ю. Шостаківська, Л. Манько, А. Максимович, П. Карпенко та ін. В окремих виставах брали участь М. Заньковецька, М. Садовський, Є. Боярська, Л. Ліницька.

Ареал виступів трупи М. Кропивницького у 1888—1894 рр. — Південна Україна: Олександрія, Катеринослав, Єлисаветград — 1889—1890 рр., Миколаїв, Одеса — 1890—1891 рр.; Слобідська Україна: Харків — 1889—1890 рр., 1892 р., і Слов'янськ (тепер у складі Донецької обл.) — 1889 р., регіон українсько-російського мовного порубіжжя: Ростов-на-Дону, Новочеркаськ, Таганрог, Маріуполь — 1891 р.; Курськ — 1892—1893 рр.; Центральна Росія: Орел — 1891—1892 рр., Псков — 1891—1892 рр.; Крим: Сімферополь — 1889, 1891 рр.; Севастополь — 1889 р.; Керч, Ялта — 1891 р.; Білорусія: Мінськ — 1892 р.; Закавказзя: Владикавказ, Ти-

[44] Театр и жизнь. — 1886. — 12 декабря.

Л. Ліницька.

фліс, Батум, Кутаїсі, Баку — 1890—1891 рр.; Литва: Вільно, Ковно (тепер — Вільнюс, столиця Литви, і Каунас) — 1892 р.; Царство Польське: Варшава — 1892 р.

У цей період відбулися дворазові гастролі трупи Марка Кропивницького в Санкт-Петербурзі та Оранієнбаумі (4 квітня—12 червня 1890 р. та 10 листопада—22 грудня 1891 р.).

Найважливішим є те, що саме М. Кропивницькому вдалося прорвати здійснювану генерал-губернаторами О. Дрентельном та О. Ігнатьєвим дев'ятирічну блокаду Полтави: у червні 1892 р. він уперше привіз сюди свою трупу.

Давно "накатаний" репертуар за цей період (1888—1893 рр.) поповнюється передусім новими п'єсами самого М. Кропивницького: "Пісні в лицях" ("Зальоти соцького Мусія"; 16 січня 1890 р.), "Дві сім'ї" (22 січня 1890 р.), "Зайдиголова" (6 лютого 1890 р.) — усі в Єлисаветграді; "Чмир" (16 липня 1890 р., Харків), "Олеся" (4 лютого 1892 р., Варшава). З п'єс інших драматургів ідуть "Червоні черевички" І. Науменка (за М. Гоголем), "Мотя" Г. Тарновського (26 листопада 1891 р., Санкт-Петербург).

У 1891—1892 рр. М. Кропивницький і М. Садовський, з трупи якого 1890 р. вийшли П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий, створивши окрему трупу, домовлялися про об'єднання своїх труп. Молоді актори трупи М. Кропивницького злякалися невигідного для них спільного перебування з набагато сильнішими, досвідченішими акторами трупи М. Садовського, а тому вийшли зі складу товариства. І хоч намір об'єднання не було втілено, внаслідок ослаблення творчого персоналу наприкінці січня 1893 р. під час перебування в Курську трупа М. Кропивницького перестала існувати.

Граючи в різних трупах колишніх своїх учнів (М. Пономаренка, В. Захаренка, Л. Манька, Є. Боярської), М. Кропивницький організовує четверту свою трупу на правах товариства на паях і 1 вересня 1894 р. відкриває в Харкові перший її сезон. До складу нової трупи входять учні М. Кропивницького з попередніх його труп: Д. Гайдамака (Вертепов), Ю. Шостаківська, О. Немченко, І. О. Загорський, Н. Чарновська, Г. Борисоглібська, С. Глазуненко, Ф. Туманенко (Туманов), І. Науменко, В. Марченко, М. Глоба, Є. Величко, А. Войцехівська, Г. Рафальський (Лозинський).

У різний час тут працювали досвідчені актори ще з першої трупи (1882 р.) М. Кропивницького: О. Вірина, В. Грицай, Б. Козловська, Є. Боярська, Л. Манько, П. Карпенко, М. Маньківська. У 1899 р., останньому в діяльності трупи, тут була й М. Заньковецька. Музичною частиною завідував О. Олексієнко.

Географічний простір, на якому діяла ця трупа, мало чим відрізнявся від попереднього: українські міста Харків, де відбувся старт і який був найближчим до хутора "Затишок" (де з 1890 р. жив М. Кропивницький і через це до

Харкова у 1894—1900 рр. найчастіше привозив свою трупу), Полтава, особливо ж Чернігів, Ніжин і Київ, які були понад десять років ізольовані від українського театру, Катеринослав, Єлисаветград, Херсон, Одеса, Житомир, Миколаїв, Умань, Севастополь.

У ці роки розширюються позаукраїнські виступи трупи М. Кропивницького: Гомель і Бобруйськ (1894), Курськ (1895), Твер (1897), Вільно (1897, 1899), Варшава (1897), Мінськ (1898, 1899), Москва (6 грудня 1896 р.—23 лютого 1897 р.; 16—23 квітня 1897 р.; 26 грудня 1897 р.—15 лютого 1898 р.; 29 листопада 1898 р.—28 лютого 1899 р.), Петербург (9 травня—31 серпня 1897 р.).

Репертуар трупи залишався в основному той самий, що був раніше, знову ж таки з тієї причини, що не вистачало нових п'єс, бо цензура, лютуючи, не дозволяла, а навпаки — забороняла навіть раніше дозволені п'єси самого ж М. Кропивницького: "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" у 1893 р., "Глитай, або ж Павук" — у 1894 р. Його драму "Глум і помста" ("Титарівна"), подану вперше до цензури у 1891 р., було дозволено аж після п'ятої переробки у 1896 р. Подану ж 1894 р. до цензури драму "Замулені джерела" не було дозволено ні тоді, ні пізніш. Комедія "Вій" за М. Гоголем повернулася з цензури зовсім обкарнана, і в такому вигляді автор змушений був її виставити (26 травня 1896 р., Харків). З нових п'єс М. Кропивницького було виставлено тільки комедію "Джигун" (10 лютого 1895 р., Харків) і "Пропавшу грамоту" (за М. Гоголем; 11 лютого 1898 р., Москва). Через відсутність нових високохудожніх творів М. Кропивницький був змушений виставляти такі слабкі п'єси, як "Золоті кайдани" (1895), "Жидівка-вихрестка" (1896) і "Борці за мрії" (1898) І. Тогобочного, "Катерина" ("Мужичка"; 1896) і "Запорозький клад" (1898) К. Ванченка-Писанецького, "Кляте серце" В. Захаренка (1896), "Царицині черевички" Г. Ашкаренка (за М. Гоголем; 1898). За це М. Кропивницького критикував у листах Б. Грінченко, на що М. Кропивницький відповідав: «Ви [...], мій друже, дивуєтесь, що я виставляю деякі нікчемні й мерзопакісні твори, а що ж я вдію з слухачем (з публікою), коли він хоче навпаки: "Хоч гірше, аби інше"; і знов — треба ж годувати ораву в 60—65 чоловік» [45]. Становища не рятували драма М. Старицького "Юрко Довбиш" (31 січня 1895 р.), комедія В. Самійленка "Дядькова хвороба" (11 вересня 1896 р.), драма Б. Грінченка "Нахмарило" (19 листопада 1899 р.) — усі в Харкові.

Ситуація поліпшилася у 1897 р., коли цензура стала ліберальнішою після Першого всеросійського з'їзду сценічних діячів, на якому було висловлено, зокрема українськими делегатами, рішучий протест проти свавілля урядової цензури. Із середини 1897 р. в репертуарі трупи М. Кропивницького з'являються історичні п'єси: "Мазепа" К. Мирославського-Винникова (31 липня 1897 р., Петербург), "Ясні зорі" Б. Грінченка (5 лютого 1898 р.), "Богдан Хмельницький" М. Старицького (26 січня 1899 р.) — обидві в Москві.

У зв'язку з тим, що І. Тобілевич (Карпенко-Карий) вступив, нарешті, у 1897 р., до Товариства російських драматургів і композиторів, згідно зі статутом якого мусив дозволяти усім театрам виставляти свої п'єси, у репертуарі трупи М. Кропивницького з'являються Тобілевичеві п'єси "Безталанна" (24 жовтня 1897 р., Варшава), "Бондарівна" (4 лютого 1898 р.), "Мартин Боруля" (6 лютого

[45] *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 457.

М. Заньковецька — Мотря ("Мазепа" К. Мирославського-Винникова).

1898 р.) — обидві у Москві, "Бурлака" (10 вересня 1898 р., Київ).

Особливе значення мав факт включення до репертуару двох п'єс, які належали молодим драматургам — жінкам. Ідеться про психологічні драми "Блакитна троянда" Лесі Українки (17 серпня 1899 р.) та "Жага" Л. Старицької-Черняхівської (31 серпня 1899 р.) — обидві в Києві, хоча сценічного успіху вони не мали через неспроможність побутових акторів грати у стилістиці психологічної драми.

М. Кропивницький також зробив внесок до скарбниці українського музичного театру виставами опери "Катерина" М. Аркаса (за Т. Шевченком; 12 лютого 1899 р., Москва) та дитячої опери М. Лисенка "Коза-дереза" (30 грудня 1899 р., Одеса).

Паралельно з обома трупами Марка Кропивницького — третьою і четвертою — функціонувала колишня друга трупа, але тепер уже на чолі з Миколою Садовським як керівником товариства і режисером. Цій трупі судилося десять років творчого життя (1888—1898). Основу трупи становили М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, І. В. Загорський, П. Карпенко, Г. Тімаєва, А. Переверзєва, О. Пивинська, А. Максимович, К. Позняченко. У 1889 р. до трупи повернувся із заслання І. Карпенко-Карий. У трупі було молодше покоління акторів: О. Ратмирова, О. Полянська, М. Юльченко-Здановська, Б. Козловська, В. Василенко, співаки І. Райський, М. Борченко, М. Щербина. Диригентами хору (35 осіб) працювали М. Васильєв-Святошенко, А. Вів'єн.

У 1890 р. П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий вийшли з трупи М. Садовського і утворили свою окрему трупу.

Восени 1892 р. до складу товариства М. Садовського увійшов М. Старицький. На афіші зазначалося: "Товариство малоросійських артистів — під орудою М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької" з додатком: "Дирекція М. П. Старицького", а часом — "Режисери — М. К. Садовський, М. П. Старицький". Фактично М. Старицький став основним драматургом трупи М. Садовського так само, як у трупі М. Кропивницького — сам же М. Кропивницький, а в трупі П. Саксаганського — І. Тобілевич (Карпенко-Карий).

Географія виступів цієї трупи мало чим відрізнялася від інших: Миколаїв, Єлисаветград, Одеса, Херсон, Катери-

нослав, Житомир, Ніжин, Могилів-Подільський, Новочеркаськ, Таганрог, Воронеж, Орел, Курськ, Сімферополь, Севастополь, Мінськ, Кишинів, Тифліс, Москва і Петербург.

Але найбільшою заслугою трупи М. Садовського було те, що саме йому першому за підтримки М. Старицького вдалося здійснити прорив у подоланні заборони українським трупам виступати у межах Київського генерал-губернаторства (Київська, Волинська і Подільська губернії), а також у Чернігівській губернії. Після смерті генерал-губернатора О. Дрентельна у 1888 р. на цю посаду через рік, у 1889 р., призначили графа О. Ігнатьєва. У цей період аматорське Драматичне товариство в Києві отримало дозвіл спочатку на виставлення "Шельменка-денщика", як п'єси, у якій українською мовою розмовляє тільки один персонаж — сам Шельменко; у 1889—1890 рр. уже грали "Наталку Полтавку", а після 1890 р. це товариство виконувало "Назара Стодолю" Т. Шевченка, "Гаркушу" О. Стороженка, "Бувальщину" А. Вельсовського, а далі — п'єси тогочасних драматургів — "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького, "Невольник", "Глитай, або ж Павук", "По ревізії" М. Кропивницького. У квітні 1892 р. Драматичне товариство вирішило дати дві вистави на користь Київського благодійного товариства на чолі з дружиною генерал-губернатора — С. Ігнатьєвою. Вистави мали відбутися в приміщенні міського театру за участю акторів української трупи на чолі з М. Садовським і М. Заньковецькою, що гарантувало повний збір. 8 квітня 1892 р. було показано "Не так склалося, як жадалося" ("Не судилось") М. Старицького і російську одноактну п'єсу "Седой волос" К. Шиловського, а 9 квітня — оперету "Чорноморці" М. Старицького —

М. Кропивницький — Тарас Бульба ("Тарас Бульба під Дубном" К. Ванченка-Писанецького за М. Гоголем).

М. Лисенка, водевіль "Кум-мірошник, або Сатана в бочці" Д. Дмитренка і другу дію п'єси "Свадьба Кречинского" О. Сухово-Кобиліна. Оскільки М. Садовський попросив студентів не влаштовувати з цього приводу ніяких демонстрацій, то це сприяло скасуванню через рік десятирічної заборони на виступи українських труп у Києві. 31 березня 1893 р. тут почалися тривалі виступи саме трупи М. Садовського, завдяки, зокрема, кільком виставам на користь благодійного товариства. Після цього в липні 1893 р. тут уже виступала трупа В. Грицая (колишня — М. Старицького), а далі — трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського та ін. Особливо частими стали виступи в Києві українських труп з 1898 р.

М. Садовський — Микола ("Наталка Полтавка" І. Котляревського). Фото 80-х рр.

Успіх трупі М. Садовського забезпечувала передусім найвидатніша українська актриса Марія Заньковецька, слава якої лунала не лише по Україні, а й по всій тодішній Російській імперії. Вона була виконавицею всіх головних ролей у трупі М. Садовського упродовж десяти років (1888—1898).

Репертуар трупи М. Садовського, як і будь-якої іншої, базувався на українській драматургічній класиці (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко), а також на п'єсах найвидатніших тогочасних українських драматургів — М. Кропивницького і М. Старицького. Проте у 1891—1897 рр. у репертуарі не було п'єс І. Тобілевича (Карпенка-Карого) — їх виставляла тільки трупа П. Саксаганського, до якої драматург входив як актор. М. Садовському був потрібен "свій" основний драматург, і він знайшов його в особі М. Старицького. Саме тут відбулося перше сценічне втілення таких його п'єс, як "Юрко Довбиш", "Зимовий вечір" (обидві — 1891), "Кривда і правда" ("У темряві"; 1893) у постановці М. Садовського. Історичною подією стала прем'єра драми "Талан" М. Старицького (10 лютого 1894 р., Москва), де вперше знайшло відображення тогочасне українське театральне життя, проведено ідею громадянського служіння українській культурі. Водночас це ще один прорив у всіляко табуйовану до того тему інтелігенції в українському театрі. Режисером вистави був М. Старицький, який також грав роль антрепренера Безродного. Головну роль актриси Лучицької виконувала М. Заньковецька, вклавши у неї значний автобіографічний зміст, виповідаючи устами своєї героїні ті ідейно-естетичні принципи, якими сама керувалася в житті й на сцені. У цій виставі М. Садовський зіграв епізодичну роль Богдана Хмельницького в сцені з іще не дозволеної однойменної драми того ж таки М. Старицького. Великий успіх мала прем'єра вистави "Циганка Аза" М. Старицького з музикою М. Васильєва-Святошенка (лютий 1892, Москва). Після цього вона надовго увійшла до репертуару багатьох українських труп.

Значною подією в мистецькому житті стала вистава психологічної драми "Никандр Безщасний" М. Садовського, яка фактично була перекладом російської драми О. Писемського "Горькая судьбина" з українізацією імен персонажів і перенесенням дії на Україну. Такий хід М. Садовського був вимушений тим, що прямі переклади п'єс, в тому числі й російських, українською мовою категорично заборонялись. Подана до цензури п'єса з ремаркою "Сюжет по-

зичений" отримала 24 грудня 1891 р. дозвіл до друку і виставлення. Користуючись цим, М. Садовський встиг 29 грудня 1891 р. виставити її в Петербурзі, а незабаром і в Москві. Тим часом цензура постерегла, що це не переробка, а переклад, і прийняла рішення про її заборону, яка тривала п'ятнадцять років.

Видатною подією було й сценічне втілення драми Панаса Мирного "Лимерівна" (12 листопада 1891 р.), яка вже мала першопрочитання в Руському народному театрі в Галичині 1889 р. під назвою "Діти недолі", але в тодішній підросійській Україні уперше вийшла на кін завдяки зусиллям М. Заньковецької, яка зуміла вирвати п'єсу з лабет цензури через вісім років після її заборони. З 1892 р. "Лимерівна" йшла у переробці М. Старицького.

Завдяки старанній режисурі ставали повноцінними вистави таких слабких п'єс, як "Не поможуть і чари, як хто кому не до пари" М. Янчука, "Нещасне кохання" Л. Манька, "Катерина" К. Ванченка-Писанецького, "Борці за мрії", "Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного, "Червоні черевики" В. Захаренка та інші, що їх ставив М. Садовський з касових міркувань за відсутності нових художньо довершених п'єс.

М. Садовський продовжував музично-драматичну лінію М. Кропивницького, але ще більше — М. Старицького: тут ішли опера С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", оперета М. Лисенка на текст М. Старицького за Я. Кухаренком "Чорноморці", опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" на текст І. Котляревського, "Утоплена" на текст М. Старицького за М. Гоголем. Помітне місце посідали такі драматичні твори М. Кропивницького і М. Старицького, де наявний значний музично-пісенний і танцювальний елемент.

М. Заньковецька — Наталя ("Лимерівна" Панаса Мирного).

М. Садовський зі своїми братами розумів необхідність об'єднання зусиль для створення єдиної високомистецької трупи, про що й домовлявся з П. Саксаганським ще у 1896 р. Аж у 1898 р., коли відбувся його розрив з М. Заньковецькою, йому нічого не залишалося, як розпустити трупу й приєднатися до трупи П. Саксаганського. Тим часом більшість акторів трупи М. Садовського увійшла до трупи М. Кропивницького.

"Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського" розпочало свою діяльність 8 квітня 1890 р. Його основу становили актори, котрі з трупи М. Садовського пішли за П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим. Офіційно керівником трупи був П. Саксаганський, хоч насправді не меншу, а то й більшу участь

М. Заньковецька — Аза і П. Карпенко — Василь ("Циганка Аза" М. Старицького).

у керівництві, як адміністративний та мистецький керівник, брав І. Карпенко-Карий. Завдяки психологічній сумісності обох братів, спільності ідейно-політичних та мистецько-естетичних поглядів, їм удалося, долаючи на початку своєї діяльності значні матеріальні труднощі, створити міцний творчий організм, який став справжньою лабораторією "театру Карпенка-Карого".

Творче ядро цієї трупи, окрім П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, становили: їхня рідна сестра Марія Садовська (яка змагалася з М. Заньковецькою щодо драматичного таланту і мала кращі вокальні здібності, але, на жаль, дуже рано, 1891 р., пішла з життя), чоловік М. Садовської — Д. Мова, дружина І. Тобілевича (Карпенка-Карого) — С. Тобілевич, Л. Квітка. Незабаром до трупи вступили Л. Ліницька, яка замінила покійну М. Садовську, Г. Решетников, Р. Чичорський, П. Васильківський, У. Суслова, А. Войцехівська, О. Шевченко, Г. Борисоглібська та ін. Чимало з них були обдаровані красивими голосами і мали відповідну вокальну освіту, завдяки чому в трупі був належним чином забезпечений вокальний репертуар. Хормейстером і диригентом оркестру став В. Малина.

Щодо репертуару трупа П. Саксаганського мало відрізнялася від інших, але "родзинкою" її була драматургія І. Тобілевича (Карпенка-Карого). Тут виставлялися усі його п'єси на теми з тогочасного життя, написані у 80-х рр.: "Розумний і дурень", "Наймичка", "Мартин Боруля", "Безталанна"; так і нові, створені після 1890 р., починаючи з комедії "Сто тисяч", постановку якої вперше як режисер здійснив П. Саксаганський, "Гріх і покаяння" ("Батькова казка"), "Судженої конем не об'їдеш" (переробка п'єси "Наш друг Фріц" Еркмана—Шатріана), "Понад Дніпром". У 1897 р. внаслідок деякого послаблення цензурного режиму, нарешті, була дозволена перша п'єса І. Тобілевича "Бурлака" (написана ще 1883 р.) і тут же виставлена (15 червня 1897 р., Кременчук).

Опріч драматургії І. Тобілевича, у репертуарі трупи П. Саксаганського були п'єси М. Кропивницького — "Зайдиголова", "Дві сім'ї", "Олеся"; М. Старицького — "Циганка Аза", "Юрко Довбиш", "Кривда і правда" ("У темряві"), "Зимовий вечір"; Панаса Мирного — "Лимерівна" та ін.

Саме у трупі П. Саксаганського була найкраще сценічно втілена історична драма, починаючи з "Назара Стодолі" Т. Шевченка, далі — "Невольник" М. Кропивницького, "Чорноморці" М. Старицького—М. Лисенка (за Я. Ку-

харенком), "Бондарівна", "Паливода XVIII століття", "Лиха іскра поле спалить і сама щезне", "Мазепа", "Чумаки" І. Тобілевича, "Тарас Бульба" і "Богдан Хмельницький" М. Старицького — до трагедії "Сава Чалий" того ж таки І. Тобілевича (21 січня 1900 р., Київ). Зрозуміло, що історична драматургія найактивніше пішла після 1897 р., коли цензура послабила обмеження для цього жанру в українському театрі.

Драматургія І. Карпенка-Карого, яка небезпідставно вважається вершиною української драми 80—90-х рр. XIX ст., позбавлена фольклорно-етнографічної ілюстративності, позначена рисами глибокого психологізму, пропонувала українському театрові дві паралельні тенденції — романтичну і реалістичну, які органічно доповнювали одна одну. В особі П. Саксаганського І. Карпенко-Карий здобув конгеніального режисера, який застосував нові принципи сценічної інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, детального опрацювання кожної ролі. П. Саксаганський намагався дотримуватися відповідності режисерського задуму авторській ідеї, історичної та етнографічної достовірності середовища, зображуваного в п'єсі, дбаючи про належне декораційне й музичне оформлення, правдивість побутових та історичних костюмів, перук і гриму. Усе в режисурі П. Саксаганського було підпорядковане досягненню цілковитої ансамблевості вистави. П. Саксаганський першим серед українських режисерів вдався до писаного режисерського плану вистави, називаючи його "партитурою". Як режисер, він давав не тільки вказівки і пояснення акторам, а й, спираючись на власний акторський досвід, показував акторам, як слід зіграти той чи інший епізод ролі.

М. Заньковецька — Наталя ("Лимерівна" Панаса Мирного).

М. Садовський до трупи П. Саксаганського прийшов у 1898 р. Відтоді вона фігурувала на афішах з уточненою назвою: "З'єднане товариство П. К. Саксаганського і М. К. Садовського" (1898—1900). Це знаменувало початок того з'єднання, про яке, порізнившись, весь час мріяли всі найвидатніші діячі українського театру упродовж усіх п'ятнадцяти років після розколу трупи М. Старицького у 1885 р.

Очевидно, усім першорядним акторам і режисерам, які відокремилися, починаючи з 1885 р., за це дорікали не лише в українському середовищі. О. Суворін висловив свої міркування на сторінках "Нового времени" 1890 р. з нагоди гастролей у Петербурзі третьої трупи

М. Садовський — Богдан Хмельницький ("Богдан Хмельницький" М. Старицького).

М. Кропивницького. Зауваживши, що з усіх колишніх першорядних акторів у цій трупі залишилася тільки Г. Затиркевич-Карпинська, О. Суворін пише: "Вся решта розбилася, і тепер із одної прекрасної трупи, яка рішуче вражала багатством своїх талантів, утворилося цілих три (О. Суворін, мабуть, не знав, що перший поділ трупи відбувся ще 1885 р. і що його ініціатором був саме М. Кропивницький, і відтоді існувала ще й четверта — трупа М. Старицького. — *Авт.*). Навіть рідні брати, пп. Садовський і Саксаганський, розсварилися, і кожен із них утворив свою трупу. Мало того: ця хохлацька сварка до того дійшла, що й автори-хохли розділились по трупах і забороняють ворогам грати свої п'єси. Дурнішого й злішого за це я нічого не знаю, а ще кажуть, що хохли добродушні" [46]. Це спостереження О. Суворіна, незважаючи на перебільшене, так само злобне антиукраїнське узагальнення, видавалося цілком доречним, однак ще цілих десять років треба було чекати, поки брати Тобілевичі, Кропивницький, Заньковецька і Затиркевич-Карпинська (Старицький уже тяжко хворів) зійшлися в єдину трупу.

"Від самого початку заснування нашої трупи (1890 р. — *Авт.*) й до послідніх хвилин і я, і Іван, — писав П. Саксаганський у листі до М. Садовського в 1897 р., — при самих найкращих ділах і удачах, мали на увазі одно — з'єднатися з Тобою і Марією Костівною (Заньковецькою. — *Авт.*) для слави й розвитку українського театру..." [47] Коли ж М. Садовський прийшов до трупи П. Саксаганського, І. Карпенко-Карий пише в листі до сина Назара від 15 березня 1898 р.: "Трупа буде під управлінням Садовського і Саксаганського, а на зиму я думаю підпустить політики і взяти старого Марка (Кропивницького. — *Авт.*), щоб здивувати світ" [48]. У 1900 р. "З'єднана трупа П. К. Саксаганського і М. К. Садовського" стала основою для об'єднання найвидатніших діячів українського театру під назвою "Малоро-

---

[46] *Суворин А.* Зазн. праця. — С. 92—93.

[47] *Саксаганський П.* По шляху життя. — Київ, 1935. — С. 175—176.

[48] *Карпенко-Карий І.* Твори: У 3 т. — Київ, 1985. — Т. 3. — С. 330.

П. Саксаганський — Кабиця ("Чорноморці" М. Старицького — М. Лисенка за Я. Кухаренком). Фото 90-х рр.

П. Саксаганський — Подорожній ("Зимовий вечір" М. Старицького). Фото 90-х рр.

сійська трупа М. Л. Кропивницького під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької". (І. Карпенко-Карий, через скромність, своє ім'я виставляти у назві не бажав.) Діяльність цієї трупи знаменувала початок нового періоду українського театру — театру XX ст.

Як уже згадувалося, поряд із названими тут основними трупами, які визначали обличчя українського театру 80—90-х рр. XIX ст., існували другорядні, які особливо активно почали утворюватися наприкінці 80-х рр. XIX ст., а в 90-х рр. їх було не менше двадцяти п'яти — тридцяти: П. Мирова-Бедюха, Г. Деркача, Л. Лучицького, М. Пономаренка, Й. Скорбинського, В. Захаренка, Й. Захарченка, К. Мирославського, О. Матусина, Г. Гаєвського, В. Потапенка, О. Суслова, О. Суходольського, М. Василенка-Десятинникова, О. Василенка-Десятинникова, І. Мороза, М. Витвицького, К. Галицького, Л. Манька, В. Грицая, М. Васильєва-Святошенка, І. Дворниченка, П. Українця, І. Райського, І. Науменка, К. Ванченка-Писанецького, Ю. Касиненка, М. Ярошенка,

МАЛОРУССКАЯ ТРУППА

М. Л. КРОПИВНИЦКАГО

А. К. САКСАГАНСКАГО и Н. К. САДОВСКАГО

М. К. ЗАНЬКОВЕЦКОЙ

ТЕАТРЪ ШЕФФЕРА

Въ Воскресенье 1-го Октября

САВА ЧАЛЫЙ

Малоруська трупа М. Л. Кропивницького під керівництвом П. К. Саксаганського та М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької. Програма вистави "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого. 1 жовтня 1900 р. Миколаїв.

Д. Гайдамаки, С. Глазуненка, О. Ратмирова, Й. Португалова та ін. [49]

Серед усіх цих антрепренерів своїм відчайдушним вчинком відзначився Г. Деркач, котрий восени 1893 р. свою трупу, до якої належали учні М. Кропивницького і М. Старицького — О. Суслов, Л. Манько, Є. Боярська, Є. Зарницька, Ю. Шостаківська, М. Маньківська, Д. Гайдамака, І. В. Загорський, Ю. Касиненко, повіз до Парижа з двома виставами: "Наталка Полтавка" і "Назар Стодоля". Французька преса в Парижі й Марселі схвально оцінила ці вистави, майстерність українських акторів, однак через погану організацію, фінансову незабезпеченість, відсутність належної реклами гастролі закінчилися повним матеріальним крахом. Проте сміливий факт виїзду українських акторів за кордон, до одного з центрів світової театральної культури — Парижа — вкарбований в історію українського театру.

Діяльність другорядних українських труп 80—90-х рр. XIX ст. вимірювалась високими критеріями ідейності та художності, які утверджували основні українські трупи — М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського і П. Саксаганського. Більшість керівників другорядних труп була безпосередніми вихованцями названих режисерів і відповідно впроваджувала їх мистецькі принципи у власну творчу практику. На відміну від учителів, географія виступів яких замикалася тільки європейською територією Російської імперії, керівники другорядних труп поширювали ареал своїх виступів на Сибір, Середню Азію і навіть Далекий Схід, бо всюди існували поселення українців, які освоювали

[49] Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1. — С. 267, 480.

чужі землі з марною надією поліпшити свою долю. Але всюди глядацькою публікою українських мандрівних труп були й великороси та представники різних націй і народностей, що населяли Російську імперію, тому важко переоцінити їхню роль у пропаганді українського мистецтва, українського слова на великих обширах тодішньої Росії. Звичайно, серед них зустрічалися й типові заробітчанські, непрофесіональні, низького культурного й мистецького рівня, так звані горілчано-гопачні, що вдавалися до "дражніння хохла", патякання. Передова українська театральна громадськість, театральна критика вела з ними постійну боротьбу.

Український театр у межах Російської імперії, як уже зазначалося попереду, не мав нормальних умов для свого розвитку. Про це на весь голос заявили М. Старицький, М. Заньковецька і П. Саксаганський, І. Шраг, К. Ванченко-Писанецький у своїх виступах на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів, який відбувся 9—23 березня 1897 р. в Москві. Це була колективна маніфестація в обороні прав українського театру.

І. Карпенко-Карий — Платон ("Лиха іскра поле спалить і сама щезне" І. Карпенка-Карого). Грудень 1897 р., Одеса.

М. Заньковецька у доповіді, написаній за найактивнішою участю М. Садовського і М. Старицького, зауважила, що виховне значення театру може зрости тільки за усунення тих загальних обмежувальних заходів, якими обставлена сцена, але "крім тих загальних обмежувальних умов, на які вже вказано, театр на півдні Росії (так тоді в офіційних документах називали Україну. — *Авт.*) терпить ще від особливих, спеціально встановлених для малоруського театру обмежень: ми говоримо про обмеження, які тяжать на малоруських сценічних творах. Для сцени безумовно заборонені: а) переклади на малоруську мову драматичних творів з інших мов; б) п'єси з життя інтелігенції; в) п'єси з минулого життя Малоросії (існує дватри винятки, коли подібні п'єси дозволялися, більшість же п'єс історичного змісту забороняється саме з огляду на цей зміст). Таке насильне скорочення малоруського репертуару відбивається шкідливо на діяльності малоруських труп, штучно скорочуючи їх репертуар і вводячи в нього несприятливу для справи одноманітність; малоруські тру-

Програма вистави "Наталка Полтавка" І. Котляревського. Трупа Г. Деркача. Гастролі в Парижі. Грудень 1893 р.

пи змушені часто переїжджати з міста до міста, бо, пробувши на одному місці і швидко вичерпавши репертуар, вони мусять переїжджати в інше місце, що через витрати на переїзди труп з чисельним складом артистів, хору й оркестру вкрай несприятливо відбивається на матеріальних умовах життя їх учасників. Мало того, малоруський народ позбавляється можливості ознайомитися з творами європейських класиків, з особами своєї історії, а артисти малоруських труп не можуть достатньою мірою розвивати свої сили, змушені діяти в надто вузькій сфері, усунені від тих широких горизонтів, які їм розкривають животрепетні інтереси життя інтелігенції, минуле життя рідного народу й твори великих творців інших літератур. До утисків, які впливають на матеріальний бік життя малоруських труп, не можна не віднести й безумовну вимогу виставляти, крім малоруських п'єс, ще й російські; така вимога викликає необхідність посилення контингенту артистів, необхідність існування в одній трупі двох труп, малоруської і російської, що знову-таки, без усякої потреби, викликає необхідність збільшення витрат на утримання трупи. Вказані утиски затримують розвиток малоруських труп, у яких уже назріла потреба на півдні Росії, і перешкоджають їх успішній діяльності, розвиток яких є бажаним і необхідним з огляду на те, що на півдні Росії театр може бути рідним і задовольняти потреби більшості населення, а не незначних його груп, лише при умові, якщо він буде малоруським; гадаємо, що завдання театру, яке відповідає його виховному значенню, тільки тоді буде вдало розв'язане, коли він притягне у свої стіни не тільки відомі групи населення, але більшість його, а для цього театр повинен задовольняти потреби цієї більшості. Тільки тоді зали для глядачів не будуть порожніми, тільки тоді поліпшиться матеріальне становище сценічних діячів. Таким чином, для кращої постановки й розвитку театральної справи на півдні Росії *необхідно усунути ті спеціальні обмеження, які встановлені для малоруського театру* (виділено у першодруці. — *Авт.*)" [50].

---

[50] Доклад арт[истки] М. К. Заньковецкой и др[угих] // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. — Москва, 1898. — Ч. 2. — С. 258—259.

Оскільки у ті роки в Росії жваво обговорювалась проблема так званих народних театрів, тобто професіональних труп для обслуговування найширших верств народу, то М. Заньковецька підняла питання про доцільність сприяння українському театрові як такому, що спрямований саме на таку діяльність.

Цю саму тему продовжив у своїй доповіді на згаданому з'їзді М. Старицький, який сказав, що "малоруська сцена, бувши *переважно народною* (виділено нами. — *Авт.*) і зустрічаючи споріднене співчуття у всіх шарах суспільства нашої обширної батьківщини (так М. Старицький називав в офіційному виступі Російську імперію. — *Авт.*), терпить безпричинно і незаслужено до цього часу підозріле й недружнє ставлення до себе адміністрації і цензури" [51], і далі М. Старицький додав барв у зображення страшної картини утисків українського театру, яку описала М. Заньковецька. «Крім загальних причин, які взагалі понизили значення театру в Росії, малоруська сцена має ще свої спеціальні біди і напасті, які пригнічують її і прагнуть довести до загину. Викликана до життя за указом Його Величності блаженної пам'яті імператора Олександра III, малоруська сцена на другий же рік свого існування почала переслідуватися. Циркуляри стали тлумачити в обмежувальному і навіть протилежному (перекрученому) *смислі найвищу* (тобто царську. — *Авт.*) волю. В параграфі третьому найвищого указу поставлено єдине обмеження, щоб для них "не влаштовували спеціально малоруські театри". Циркуляри ж пояснювали, що під словом "театр" треба розуміти "спектакль", а не будинок, а тому й зажадали, щоб не було спеціальних малоруських вистав і щоб у кожній виставі було стільки ж малоруських актів, скільки й російських, тобто п'ятиактну малоруську п'єсу можна було виставляти не інакше, як припрягши до неї таку саму п'ятиактну російську. Десятиактні вистави, які тягнулися сім-вісім годин, жахали публіку і примушували антрепренерів утримувати подвійний склад трупи. Тільки деякі, гуманніші адміністратори, робили послаблення, не настоюючи на подвійних, змішаних виставах, а вимагаючи тільки чергування російських і малоросійських вистав. Я сам упродовж двох років зазнав на собі і на своїй кишені таких утисків; потім вони, звичайно, послабли і, завдяки столицям, зупинилися на вимогах одного лише російського водевілю. Але, у міру послаблення такого роду переслідувань,

П. Саксаганський — Цокуль ("Наймичка" І. Карпенка-Карого).

[51] Доклад М. П. Старицкого // Там само. — С. 260.

виникали цензурні труднощі, які набули в останні роки неприхованого прагнення придушити малоросійську драму. У 1889 р. почали забороняти до виставлення п'єси не тільки з інтелігентського побуту, а й купецького і навіть міщанського, якщо тільки в них фігурував сюртук. Мало того, дозволені раніш до виставлення п'єси були навіть зняті з репертуару за розпорядженням цензури (наприклад, "Доки сонце зійде" і "Глитай" Кропивницького). Услід за цим стали категорично забороняти історичні і побутові з минулих часів п'єси. Мені, наприклад, були заборонені не за зміст і спрямування, як зволив мені пояснити особисто попередній пан начальник Управління у справах друку, а тільки за мову: "Богдан Хмельницький" і "Розбите серце"; панові Кропивницькому з такого самого приводу була заборонена "Титарівна", панові Карпенкові-Карому — "Роман Волох", "Сербин", "Що було, те мохом поросло", панові Кониському — "Ольга Носачівна" і "Порвалась нитка..." Поряд з цією поголовною забороною деяким особам дозволялися, між іншим, історичні п'єси і із інтелігентського побуту, але тільки такі, яких ніхто не відважувався виставити (через їхній низький ідейно-мистецький рівень. — *Авт.*). Згаданим же вище авторам заборонялися до виставлення навіть побутові п'єси, якщо тільки вони були написані на мотиви будь-яких російських або іноземних творів, якщо мали хоч тінь літературних чеснот. Майже цілком тотожні твори, написані на одну й ту саму тему, наприклад "Тарас Бульба", — одним дозволялися, іншим — ні. Чому? Зрозуміло!.. Такими довільними і нічим не обґрунтованими утисками горизонт малоросійського письменника звужений до хутора, до хати, та і в ній ще не дозволено йому торкатися суспільних сторін світського життя і допущено тільки зображувати любовні та сімейні радощі-печалі. Внаслідок цього репертуар малоросійської сцени став одноманітним і солодкавим, а сама вона приречена на голодну смерть. Мало того, жодна п'єса з малоруського репертуару не внесена до списку дозволених для народу вистав» [52].

М. Старицький далі говорив про необхідність дбайливого ставлення до проблем народного театру на півночі й на півдні Росії. Оскільки ж процвітання останнього не суперечить "августейшим взглядам" і цензурні утиски базуються не на законі, а на сумних забобонах, то "просвещенный" з'їзд, на думку М. Старицького, співчутливо поставиться до його заяви і візьме на себе клопотання про зняття обмежень, які тяжіють над "малоросійським" словом і сценою, і про внесення її репертуару до програм для народних вистав, даючи цим місцевому письменникові хоча б малу можливість попрацювати для розвитку народного театру. "Нехай для нас будуть застосовані і найсуворіші закони, але щоб тільки не гнітило нас свавілля настроїв!.." [53], — заявив М. Старицький, удаючи, нібито вірить, що цареві невідомо про безчинства підлеглої йому адміністрації.

Доповненням до сказаного М. Заньковецькою і М. Старицьким були жахливі факти й гіркі міркування, викладені П. Саксаганським (доповідь його було підготовлено спільно з І. Тобілевичем): «Слова "запорожець", "козак", "рідний край" — жупел для цензури, і якщо тільки п'єса хоч трохи порядно скомпонована, але має ці слова, то краще не посилати до цензури — все одно не дозволять. Тому всі малоросійські п'єси мають темою одноманітне кохан-

[52] Там само. — С. 260—261.
[53] Там само. — С. 262.

ня, зовсім не цікаве для народу, і прикрашаються танцями й співом. Слухач стомився дивитися це танцювальне мистецтво і починає цілком справедливо нарікати на викривлення життя, говорячи: у малоруських писак народ танцює і співає все життя, немає в них ні печалі, ні горя, ані сценічних інтересів. Навкруги голод, бідність, пітьма, а вони танцюють і співають!.. Та це ж брехня, все це найбездарніші викрутаси літературних клоунів!.. Цензура за короткий час не пропустила понад десять гарних драм, дозволяючи в той же час масу найбездарніших викрутасів і компіляцій літературних клоунів. А тим часом малоросійський театр на півдні пустив глибоко коріння; він має свою публіку; маса любить його. Якщо б цензура менш утискувала драматичних письменників, народний театр, проникнувши з часом у село, що дуже бажано, дав би добрі наслідки для народу, але в тому танцювальному вигляді, в якому, завдяки цензурі, він тепер знаходиться, для народу театр не годиться. Народ любить дивитися п'єси серйозні, моральні, повчальні, історичні. Та й узагалі кажучи, публіка, дивлячись погані п'єси, розраховані на те, щоб дати лиш розвагу, врешті-решт розбещує свій смак і вже не вміє цінувати істинно літературного твору» [54].

Висновок І. Тобілевича й П. Саксаганського такий самий, як і в М. Заньковецької та М. Старицького: вони вважали, що однією з найголовніших перепон на шляху до поліпшення становища сучасного театру і його діячів стали цензурні та адміністративні утиски, які особливо тяжким гнітом лягають на український театр, і що цьому театрові треба б сприяти або принаймні "поставити його в однакові умови з загальноросійським" [55].

Такі самі вимоги містяться і в окремих доповідях Чернігівської міської управи, громадського і політичного діяча з чернігівської губернської земської управи І. Шрага та актора, драматурга й антрепренера К. Ванченка-Писанецького [56].

Наведені вище просторі цитати маловідомі широкому читачеві, оскільки ці тексти після їх опублікування у 1898 р. рідко наводились у радянський час. Згадки про них досить скупі, а тим часом це документи епохи з перших вуст, які найкраще характеризують безправне становище українського театру в Російській імперії (не всі вони друкувалися в українських перекладах і без купюр).

І все ж, попри всілякі обмеження, український театр вижив, набувши яскравої неповторності, на що звертали увагу сучасники, серед яких найкраще висловився І. Франко у статті "Руський театр", опублікованій уперше 1893 р. в польській газеті "Kurjer lwowski", отже, задовго до Першого всеросійського з'їзду сценічних діячів: «Російська цензура, окрім різноманітних інших переслідувань, урізала цьому театрові репертуар до меж, як їй здавалось, вже зовсім неможливих [...] І що ж сталось? Протягом десяти років завдяки енергії і талантові кількох людей — Кропивницького, Карпенка-Карого, а найбільше Старицького — створено вже цілком серйозний оригінальний український репертуар [...] На цьому репертуарі виховався також цілий ряд першорядних артисток і артистів, таких, як Кропивницький і Садовський, а особливо Заньковецька, за яку заздрять українському

[54] Доклад А. Саксаганского и И. Карпенка-Карого // Там само. — С. 264.
[55] Там само. — С. 270.
[56] Там само. — С. 255—256; 271—275; 404.

театрові найкращі столичні театри Росії [...] Ця цензура, помимо власної волі і свідомості, штовхнула наш театр на Україні, а за ним і галицький, на ту дорогу, що найбільше відповідає потребам нашого часу. На цій цензурі справдилося те, що каже про себе Мефістофель у "Фаусті" Гете:

"Я часть тієї сили,
Що все бажає зла, а чинить все добро".

Правда, російській цензурі надто часто вдається хотіти зла і чинити його, але цим разом з українським театром сталося інакше» [57].

Після тих успіхів, які, незважаючи на урядові утиски, здобув український театр у 80-х — першій половині 90-х рр. XIX ст., він загалом став переживати кризу репертуару, режисури й акторської майстерності — через засилля труп другого, третього, четвертого ряду, які на цей час утворилися. На тлі цієї величезної армади залишалося еталонним гроно тих перших хоробрих, які відродили український професіональний театр упродовж 80—90-х рр. і піднесли до високого рівня тогочасного європейського театру (хоч Західна Європа тоді, та й надалі, цього ще не усвідомлювала, бо це був театр недержавної нації), — передусім М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Лисенко, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовський, П. Саксаганський. До двадцятиріччя з часу відновлення українського театру (тобто з 1881 р.) група київських учених і журналістів видала анонімний збірник нарисів (російською мовою, оскільки українська — як наукова, так і публіцистична — залишалася під забороною) під назвою "Корифеи украинской сцены" (Київ, 1901). Там уміщено анонімні нариси, авторство яких досі не повністю ідентифіковано. Тільки О. Лотоцький у своїх спогадах дещо прояснив: "Брали участь у книжці С. Єфремов, В. Дурдуківський, В. Страшкевич, О. Кошиць; останній, тоді ще студент, дав прекрасну статтю про М. Лисенка. Статті друковано без підписів. Мені в тій книжці належали: вступна стаття (історія українського театру), статті про М. Кропивницького, М. Старицького та, здається, про І. Тобілевича" [58].

Цю поетичну фігуру — "корифеї української сцени" — підхопили театрознавці 20-х рр. XX ст. Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін та інші, вона жила й у двох повоєнних десятиліттях. Академік М. Рильський, як голова редколегії двотомного видання "Український драматичний театр" (1959—1967), вважаючи таке визначення ненауковим, наполіг на тому, щоб його не вживати.

Подальше утвердження цього визначення відбулося у 1973 р., коли видавництво "Мистецтво" випустило у світ укладену І. Волошином хрестоматію "Акторська майстерність корифеїв" (щоправда, без М. Старицького, бо ж він не був актором, і без М. Лисенка, бо він був композитором; до корифеїв зарахували вже й М. Щепкіна та К. Соленика) та особливо коли цю книжку було перевидано під недоречно зміненою назвою "Корифеї українського театру" (Київ, 1982). Таким чином знайдено замінник для позначення того періоду в історії українського театру, який в довоєнному радянському театрознавстві називали українським побутовим театром. Насправді ж ці визначення не дорівнюють поняттю "український класичний театр", яке сприймається логічно поряд із поняттями "українська класич-

[57] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 29. — С. 101—103.

[58] *Лотоцький О.* Сторінки минулого. — Варшава, 1932. — Ч. 1. — С. 255.

на література", "українська класична музика", "українське класичне образотворче мистецтво", але стереотип уже утвердився.

Про український класичний театр, іменований "театром корифеїв", слушно висловився сучасний історик цього театру А. Драк: «Це — епоха в розвитку національного театру, цілий напрямок, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об'єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це — школа, система, яка має певні мистецькі ознаки. Це — золота доба українського театру, якщо срібною добою вважати "нову генерацію" драматургів, Курбасову систему — театр розстріляного відродження. Це, нарешті, — багатющі традиції, які наш театр "перетравлював" протягом цілого сторіччя і досі опановує з драматичними перипетіями [...]. У корифеїв, які виступали на хвилі національного відродження, пафосом творчості було пробудження національної свідомості. Утверджуючи рідну мову, звичаї, фольклор — вже тільки цим вони відкривали перед цілим світом красу і своєрідність етносу, домагалися визнання самого існування української нації. Національна ідея яскраво виявлялася у постановках музично-драматичних, де етнічні особливості давалися взнаки найяскравіше: спів, танок, обряди, фольклор, побут. Ще цільніше національна ідея проявлялася у спектаклях на історичну тему [...]» [59].

Слушним є спостереження А. Драка, що ті історики-театрознавці, які були сучасниками корифеїв (І. Франко, О. Лотоцький, М. Вороний, Д. Антонович), оцінюючи їх значення для суспільно-політичного руху, ставили цей бік їхньої діяльності на перше місце, вважаючи, що для піднесення національної самосвідомості народу вони засобами ми-

М. Кропивницький. Фото 1900-х рр.

стецтва зробили більше, ніж дехто з політичних діячів і публіцистів.

Наше театрознавство ще не спромоглося на поглиблений аналіз мистецької структури, образної системи українського класичного театру. Дослідники XX ст. в основному намагалися визначити різницю між "драматургією і театром Старицького", "драматургією і театром Кропивницького", "драматургією і театром Карпенка-Карого" як магістральними лініями "театру корифеїв". "А театр корифеїв, — пише А. Драк, — при всій розмаїтості палітри, несхожості, своєрідності яскравих індивідуальностей був театром чітко окресленої художньої форми, мав свої канони, образну мову, сценічні тропи, жанри й стилістичні відмінності. Це не були застиглі форми, вони розвивалися, видозмінювалися, протягом десятиріч український класичний театр пройшов шлях від своєрідного народного театру масок,

[59] *Драк А.* Спадщина, яку ми так і не осягнули // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 6—7.

рясно оздобленого етнографічним орнаментом, до театру, напоєного соками самого життя, населеного повнокровними, складними, психологічно тонко змальованими людськими характерами" [60].

Царська цензура, яка вимагала адекватності виголошеного на сцені тексту з писаним текстом у цензурованому примірнику, спричинилась певною мірою до того, що в українському театрі XX ст. запанувало цілковите пошанування передусім драматургії. Оскільки ж у багатьох випадках режисерами вистав були самі ж драматурги (М. Кропивницький, М. Старицький, частково І. Карпенко-Карий, який був присутній на репетиціях М. Садовського і П. Саксаганського, отже, міг давати якісь поради та ін.), то така адекватність тексту й сценічного його "прочитання" була гарантована. Це першопрочитання ставало "канонічним" і для інших труп, у яких вистави цих самих п'єс відрізнялися одна від одної хіба що індивідуальними акторськими манерами. "Драматургія була тим формоутворюючим фактором, який обумовлював естетику театру корифеїв. Провідними, домінуючими жанрами її були мелодрама, оперета (комічна опера, водевіль). Культивувалася героїко-романтична драма. Музичний компонент набував у них особливої ваги, тому український національний театр розвивався як театр синкретичний, музично-драматичний" [61].

Звичайно, всі дослідники історії українського класичного театру XIX ст. сходились і сходяться на думці, що цей театр був не тільки нашим національним багатством, а й нерідко ставав прихистком всіляких пройдисвітів і нездар, які, прикриваючись національною специфікою, профанували українське сценічне мистецтво, доводячи його до абсурду. Але, на щастя, не ці тенденції були визначальними. Завдяки зусиллям найвидатніших діячів — "корифеїв" український театр останніх двох десятиріч XIX ст. переживав період свого тріумфу.

Діяльність мандрівних українських професіональних труп проходила на тлі російських професіональних мандрівних труп і постійних муніципальних театрів, які дуже часто підтримувались коштами місцевої влади. Такими були передусім російські оперні трупи в Києві й Харкові, італійська опера в Одесі. Але й драматичні російські трупи в українських містах нерідко мали владну фінансову підтримку. Деякі з них, як-от Київське товариство драматичних артистів під керівництвом М. Соловцова, що переїхало до Києва 1891 року з Москви, дуже скоро здобуло репутацію високохудожньої драматичної трупи. Це товариство навіть після смерті керівника (1902) продовжувало свою діяльність і в XX ст. — до 1919 р. За своїм мистецьким рівнем воно конкурувало з імператорськими театрами Петербурга і Москви, змагалося й з новоствореним 1898 р. Московським художнім театром. Ясна річ, умови для творчої праці були не до порівняння на користь російських труп, які, однак, як провінційні, залишилися на маргінесах історії російського театру. Найкращі ж українські мандрівні трупи увійшли до історії не тільки як національні надбання українського народу, а й як непересічні явища тодішнього всеросійського театрального процесу.

"Корифеї української сцени" не втрачали надії на створення українського постійного театру. Зважаючи на найбільшу прихильність до українських мандрівних труп Одеської міської управи, з клопотанням до неї про дозвіл на відкриття в Одесі (у приміщенні так зва-

---

[60] Там само. — С. 8.
[61] Там само.

ної міської аудиторії, постійними відвідувачами якої були мешканці околиць Одеси — робітники, ремісники, спролетаризовані селяни) на базі власної трупи постійного українського театру звернувся у 1897 р. найавторитетніший для адміністрації Одеси український театральний діяч М. Кропивницький, але відповідь отримав негативну.

Український театр у Російській імперії хоча й переходив з XIX століття до століття XX на правах безправного мандрівного театру, але з великими творчими досягненнями, з власним мистецьким обличчям в колі інших слов'янських, і взагалі європейських національних театрів.

Творці, сучасники та історики українського театру 80—90-х рр. XIX ст. розуміли його історичну місію не тільки у мистецькому, а й у політичному житті під'яремної України. У час обмеження українського друку і мистецтва, заборони української освіти й науки саме театр узяв на себе місію пропаганди рідного слова, пісні, танцю серед широких кіл громадськості, хоч прямого доступу до українського села, на жаль, не мав (село живилося аматорськими виставами, які іноді там з'являлися). І все ж цей театр був подвижником і робив усе можливе в тогочасних політичних умовах, позначених гнобленням національної культури з боку російського царизму. Зерна, посіяні цим театром, проросли на ґрунті XX ст.

Театр на західноукраїнських землях. Під знаком єднання з українським театром у Російській імперії у 80—90-х рр. проходив розвиток театру в Австро-Угорській монархії, якій були підлеглі Галичина й Буковина (у Закарпатті в цей час немає проявів навіть аматорського українського театру). З початку 80-х рр. тут починається новий етап в історії Руського народного театру. Товариство "Руська бесіда", яке продовжувало опікуватися ним, на 1881 р. знову уклало контракт з О. Бачинським, який упродовж останніх семи років мандрував Галичиною з власною польсько-українською трупою. Завдяки державній субвенції в сумі 4000 золотих ринських австрійської валюти йому вдалося збільшити акторський склад трупи, з якою у Львові було показано кілька нових вистав: оперу С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", оперету М. Лисенка (текст М. Старицького) "Чорноморці", історичну драму з життя запорожців "Монах" Т. Сінкевича, драму "Бойки" С. Мозенталя (в перекладі з німецької Т. Гембицького), оперету австрійсько-хорватського композитора Й. Зайца "Осада корабля" (лібрето Й. Гаріша в перекладі з польської І. Франка), комедії "Солом'яний капелюх" французького драматурга Е. Лабіша, "Сокільська дебра" польського драматурга Я. Галясевича (в перекладі Т. Гембицького) та ін. Наприкінці 1881 р. виділ товариства "Руська бесіда" оголосив конкурс на посаду директора театру. В результаті у грудні 1881 р. "Умову" було підписано на один рік з І. Біберовичем (адміністративним директором) та І. Гриневецьким (артистичним директором, тобто головним режисером). За цією "Умовою" директори зобов'язувалися упродовж року показати не менше ста двадцяти вистав, з яких щонайменше дванадцять — у Львові. Утримання театру з оплатою діяльності акторів і решти видатків брали на себе директори. Щодо найму акторів, то виділ "Руської бесіди" залишав за собою право погоджувати усі кандидатури і взагалі контролювати мистецьку діяльність театру, зокрема, дотримання чистоти української мови у виставах. Директорам театру виплачувалася державна субвенція (3000 золотих ринських ав-

стрійської валюти). У такій співдружності І. Біберович та І. Гриневецький працювали вісім років (до хвороби І. Гриневецького у 1888 р.). Далі — до кінця 1892 р. І. Біберович був одноособовим директором, однак виділ "Руської бесіди" за спеціальною угодою з І. Біберовичем залишав за собою мистецьке керівництво.

До творчого складу трупи, крім названих директорів, належали ще Іванна Біберовичева, Владислав-Казимир Плошевський, подружжя Кость і Емілія Підвисоцькі, Осип і Антоніна Осиповичі, Степан та Іванна Стефураки, Антон і Марія Людкевичі, Андрій та Елеонора Стечинські, Степан і Ванда Яновичі (Курбаси), Спиридон Підвисоцький, Тит Гембицький, Ксаверій Лясковський, Михайло Ольшанський, Юлія Миколаєнко та ін.

Репертуар трупи упродовж 1882—1892 рр. становили передусім п'єси галицьких і буковинських драматургів. З п'єс галицьких драматургів продовжують іти мелодрама І. Гушалевича "Підгоряни" (муз. М. Вербицького), історичні драми "Федько Острозький" Ом. Огоновського, "Настася" В. Ільницького, "Ольга" А. Яблоновського, "Олег Святославич Овруцький" і "Ярополк І Святославич, великий князь київський" К. Устияновича, а також нові історичні драми: "Гальшка Острозька" Ом. Огоновського (1885), "Павло Полуботок" (1887) та "Чернігівка" (інсценізація російськомовної повісті М. Костомарова; 1889) Осипа Барвінського, згадані вище мелодрами і оперети І. Воробкевича, як і його нові твори — мелодрами "Новий двірник" (1883), "Демон-горівка" (1884), "Блудний син" (1885), оперети "Пані молода з Боснії, або Пантелей Трубка" та "Янош Іштенгазі" (обидві — 1882), про які І. Франко висловився, що вони відзначаються чудовою музикою і не поступаються з погляду вартості закордонним творам того роду [62] (не з'явилися, щоправда, на сцені історичні драми І. Воробкевича "Василько Ростиславич", "Петро Конашевич Сагайдачний", "Кочубей і Мазепа").

На початку 80-х рр. XIX ст. на літературно-театральному обрії постає нова постать — активний і плідний, зокрема на драматичні твори автор — Григорій Цеглинський (літературний псевдонім — Г. Григорієвич), за яким І. Франко визнав "безсумнівний драматичний талант", вбачав у його п'єсах "перший зародок галицько-українського репертуару" [63]. На сцені Руського народного театру одна за одною з'являються комедії Г. Цеглинського: "На добродійні цілі" (1883), "Тато на заручинах", "Соколики" (обидві — 1884), "Лихий день", "Шляхта ходачкова" (обидві — 1886), "Аргонавти" (1889), "Торгівля жемчугами" (1895). Безперечно, просуванню цих п'єс на сцену сприяв сам автор як театральний референт у виділі товариства "Руська бесіда", тобто особа, що найбільшою мірою визначала репертуар Руського народного театру у 80-х рр. XIX ст.

Щоправда, п'єси українських класиків І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, О. Стороженка, п'єси новітніх українських драматургів: "Актор Синиця" М. Кропивницького (під назвою "Дебютантка на провінції"; переробка водевілю російського драматурга "Лев Гурич Синичкін", що був переробкою з французького твору), оперета "Чорноморці" М. Старицького (муз. М. Лисенка) з вини Г. Цеглинського та інших гімназійних учителів, які засідали у виділі товариства "Руська бе-

---

[62] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 28. — С. 107.

[63] Там само. — С. 53.

сіда" і в його театральному комітеті, «нових цінних праць українських драматургів, як Старицького "Не судилось", Кропивницького "Дай серцю волю" і т. д., навіть не пробували виставляти; "Глитай" того ж Кропивницького здобув собі право громадянства аж після довгої і завзятої боротьби з забобонами — не пересічної публіки, а якраз найінтелігентніших представників, які ще й досі про вартість і "моральність" цієї п'єси висловлюють цілком протилежні погляди» [64]. Хоч був у І. Біберовича та І. Гриневецького задум виставити цю драму М. Кропивницького ще у 1883 р., проте тільки у 1885 р. вона з'явилася в репертуарі театру. Аж наприкінці 1886 р. відбулася прем'єра комедії М. Кропивницького "Пошились у дурні", а в 1887 р. — його ж "Невольник". У 1888 р., коли театральним референтом був уже відомий громадсько-політичний діяч Є. Олесницький, до репертуару театру додаються "Наймичка" І. Карпенка-Карого та "Ніч під Івана Купала" М. Старицького, а згодом, після смерті І. Гриневецького, — "Хто винен" (перший варіант "Безталанної"; 1889) і "Мартин Боруля" (1891) І. Карпенка-Карого, "Не судилось" (1890) і "За двома зайцями" (1892) М. Старицького, "Лимерівна" (під назвою "Діти недолі") Панаса Мирного (1889), "Пилип-музика" М. Янчука (1891), "З житейського моря" Г. Бораковського (1891).

З перекладного репертуару відновлюються вистави "Ревізор" і "Одруження" М. Гоголя (обидві — 1882), "Буря" (під такою назвою йшла "Гроза") О. Островського (1885), уперше виставляється драма "У сіті судьби" О. Потєхіна (1889) — з російської драматургії; з польської — уперше пішли комедії "Великі риби" (1883), "Гуси й гусочки" (1884), "Відчинений дім" (1885), "Свояки" (1886) М. Балуцького. Автор, який мешкав у Львові, часом відвідував ці вистави і завжди залишався задоволеним. Із західноєвропейської драматургії відновлюються вистави "Інтрига і любов" та "Розбійники" (обидві — 1884) Ф. Шиллера — з німецької, з'являються "Дивна пригода" К. Гольдоні — з італійської, "Адрієнна Лекуврер" Е. Скріба і "Федора" В. Сарду (усі — 1884) — з французької та багато інших маловідомих п'єс.

І. Гриневецький.

Значну увагу Руський народний театр приділяє музичному репертуарові. Тут продовжують іти зразки французької та віденської оперети: "Корневільські дзвони" Р. Планкетта (1885), "Зелений острів" К. Лекока (1885), "Весела війна" (1886) і "Циганський барон" (1887) Й. Штрауса, "Гаспароне" К. Міллекера (1886), "Синьобородий" Ж. Оффенбаха (1886) та ін.

У цей час виставляються і зразки української національної опери: "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, разом з якою з 1887 р. в один вечір ішла музична картина П. Ніщинсь-

[64] Там само. — С. 52.

В.-К. Плошевський — Франц Моор ("Розбійники" Ф. Шиллера).

кого "Вечорниці", і згадана вище оперета "Чорноморці" М. Старицького— М. Лисенка, але найзначнішою подією була вистава опери М. Лисенка "Різдвяна ніч" (1890). У 1883 р. виставлено оперу галицького композитора П. Бажанського "Олеся", яка, однак, успіху не мала.

І. Франко в різні роки упродовж цього десятиріччя (1882—1892) по-різному оцінював діяльність Руського народного театру. В 1885 р. у статті "Руський театр у Галичині" він відзначав: "Театр руський п-ів Гриневецького і Біберовича в теперішнім стані сміло може рівнятися з найліпшими провінціальними театрами, які коли-небудь у нас були. Режисером єсть п. Гриневецький, чоловік не тільки талановитий, але посідаючий зовсім поважне фахове образовання. За його старанням кожна штука (п'єса. — *Авт.*) появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана" [65]. Підсумовуючи результати десятирічної діяльності театру, керованого після смерті І. Гриневецького з 1889 до 1892 р. самим І. Біберовичем, І. Франко у статті "Наш театр" (1892) констатував його кризовий стан. На думку І. Франка, цей театр не став тією "школою життя", "підоймою національності" і "розсадником цивілізації", про які багато хто з сучасників тоді говорив, бо українська драматургія в Галичині не спромоглася на п'єси, у яких би було глибоко і всебічно відображене життя українців саме у Галичині, тобто їхнє власне життя. Відзначаючи наявність перекладних п'єс у репертуарі театру, І. Франко вважав, що вони мають для галицького глядача тільки естетичне та пропагандистське значення. "Головною оздобою" репертуару Руського народного театру І. Франко вважав п'єси наддніпрянських драматургів "переважно з життя народного, а почасти й з життя інтелігентних верств" [66]. "Але і життя мужиків та міщан, і життя людей інтелігентних на Україні є зовсім інакше від нашого, інакші типи, інакші колізії. Значить — яка ж тут школа життя? Безперечно, штуки українські — для нас цінний набуток, але при нормальнім розвитку театрального діла вони повинні бути, так сказати, десертом, а не хлібом насущним нашої сцени. Хлібом насущ-

[65] *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 26. — С. 372.

[66] Там само. — Т. 28. — С. 280.

ним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку, повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкірі" [67]. Цим вимогам, на думку І. Франка, не відповідав Руський народний театр. А наступного року, у статті "Руський театр" (1893), І. Франко підкреслив значення діяльності українського театру в межах Росії для українського ж театру в підавстрійській Галичині: там, на Наддніпрянській Україні, упродовж 80-х рр. "створено вже цілком серйозний оригінальний український репертуар, що оживляє також і нашу галицько-українську сцену, з якої він усунув невдалі комедії і псевдоісторичні драми, які тут ще недавно панували" [68]. «Ми побачили досить оригінальне і дивне явище: український театр у "вільній" Галичині з конституційною формою правління, в безпосередній близькості до Європи, в безпосередньому сусідстві з польським театром хирів років з 20 і, хоч ніколи не переставав бути принаймні щодо мети — чинником, гідним пошани, все ж щодо репертуару і гри артистів був швидше блідою копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів, ніж справжнім, хоч і дуже скромним українським народним театром. І лише український театр, який постав і виріс під обухом проскрипції і цензури в Росії, виявив рішучий і добродійний в усіх аспектах вплив на розвиток українського театру в Галичині. Бо не тільки репертуар українського театру в Галичині, запозичений майже цілком (з незначними винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для постановки українських п'єс, повинні виглядати на зразок костюмів на Україні, не тільки українська музика разом з українською драматичною творчістю прийшла в Галичину і тут придбала собі прихильників, але також з погляду гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України. Кращі артисти галицько-української трупи, як покійний Гриневецький, а з живих досі пп. Підвисоцький і Янович перебували довший чи коротший час у театральних трупах на Україні, і ми можемо сказати без перебільшення, що це перебування було для них школою дуже плідною і корисною» [69].

Ситуація в українському театральному житті Галичини змінилася після 1893 р. Відтепер виділ товариства "Руська бесіда" не віддає театр директорам за довготривалим контрактом, а призначає управителів, які мали щотижня звітувати про стан у театрі. Спочатку це були випадкові люди, а з 1894 р. управа театру належала спілці: А. Стечинський, К. Підвисоцький і Т. Ольховий, у 1895 р. — самому А. Стечинському, 1896 р. — Л. Лопатинському, після нього — наддніпрянцю Ю. Касиненкові, 1897 р. — спілці М. Ольшанського і О. Поліщука, згодом — О. Поліщука і С. Яновича, 1898 р. — знову Л. Лопатинському і з липня 1898 р. до квітня 1900 р. — Т. Гембицькому.

У першій половині 90-х рр. XIX ст. з метою збагачення репертуару Руського народного театру активну діяльність розгорнув І. Франко, давши такі зразки драматургії, як "Украдене щастя", "Учитель" (обидві виставлені 1893), "Рябина" (друга редакція), "Учитель" (обидві виставлені 1894 р.), "Кам'яна душа" (виставлена 1895 р.), "Майстер Чирняк" (виставлена 1896 р.). Серед них "Украдене щастя" стало перлиною української драматургії, яка живить і сучасний український театр.

---

[67] Там само.

[68] Там само. — Т. 29. — С. 102.

[69] Там само.

У 90-х рр. XIX ст. до трупи Руського народного театру прийшла талановита молодь, діяльність якої стала визначальною для перших десятиліть XX ст.: Ф. Лопатинська, А. Нижанківський, М. Фіцнерівна, М. Слободівна, А. Шеремета, Й. Стадник, І. Рубчак, В. Юрчак, К. Рубчакова, І. Григорович та ін. Режисуру здійснювали К. Підвисоцький (1893—1895), С. Янович (1894—1895), надалі — названі вище управителі театру — А. Стечинський, М. Ольшанський, Л. Лопатинський, Ю. Касиненко, Т. Гембицький, а поряд з ними з 1898 р. ще й Й. Стадник.

Репертуар театру наприкінці 90-х рр. збагатився виставами п'єс "Лиха іскра поле спалить і сама щезне" та "Чумаки" І. Тобілевича, "Нахмарило" і "Ясні зорі" Б. Грінченка, з галицьких авторів — "Свекруха" і "До Бразилії" Л. Лопатинського, "Кандидат" Я. Невестюка, "Наші переселенці" І. Мидловського. З перекладної драматургії — "Малка Шварценкопф" Г. Запольської, "Любощі" А. Шніцлера, "Візник Геншель" Г. Гауптмана, "Честь" Г. Зудермана.

Не маючи власного приміщення, театр, крім періодичних виступів у Львові, об'їжджав усі окружні й повітові міста Галичини та Буковини, а 29 квітня—14 травня 1900 р. показав одинадцять вистав у Кракові, а саме: "Наталка Полтавка", "Запорожець за Дунаєм" і "Вечорниці", "Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці", "За двома зайцями", "Кляте серце" ("Безталанна"), "Нещасне кохання" Л. Манька, "Вихованець" М. Янчука, "Хата за селом" З. Меллерової та Я. Галясевича (за Ю. І. Крашевським), "З любові" Г. Мозера, оперета "Ямарі" К. Целлера та великий концерт. Краківська публіка і театральна критика добре сприйняли ці вистави, про що свідчить тогочасна періодична преса: "Ми щиро вдячні українській трупі за те, що вона завітала до нас у гості і познайомила нас зі своїм театром, музикою і характером гри, який, безперечно, стоїть з усіма своїми особливостями на високому мистецькому рівні", — писала краківська газета [70].

Українські наддніпрянські трупи, неодноразово гастролюючи у Конгресовій Польщі, знайомили зі своїм мистецтвом глядачів тієї частини Польщі, яка входила до складу Російської імперії. Руський народний театр виконував цю місію у Галичині, де жило також польське населення, і в Кракові, тобто у другому центрі польського культурного життя, що перебував у складі Австро-Угорської монархії.

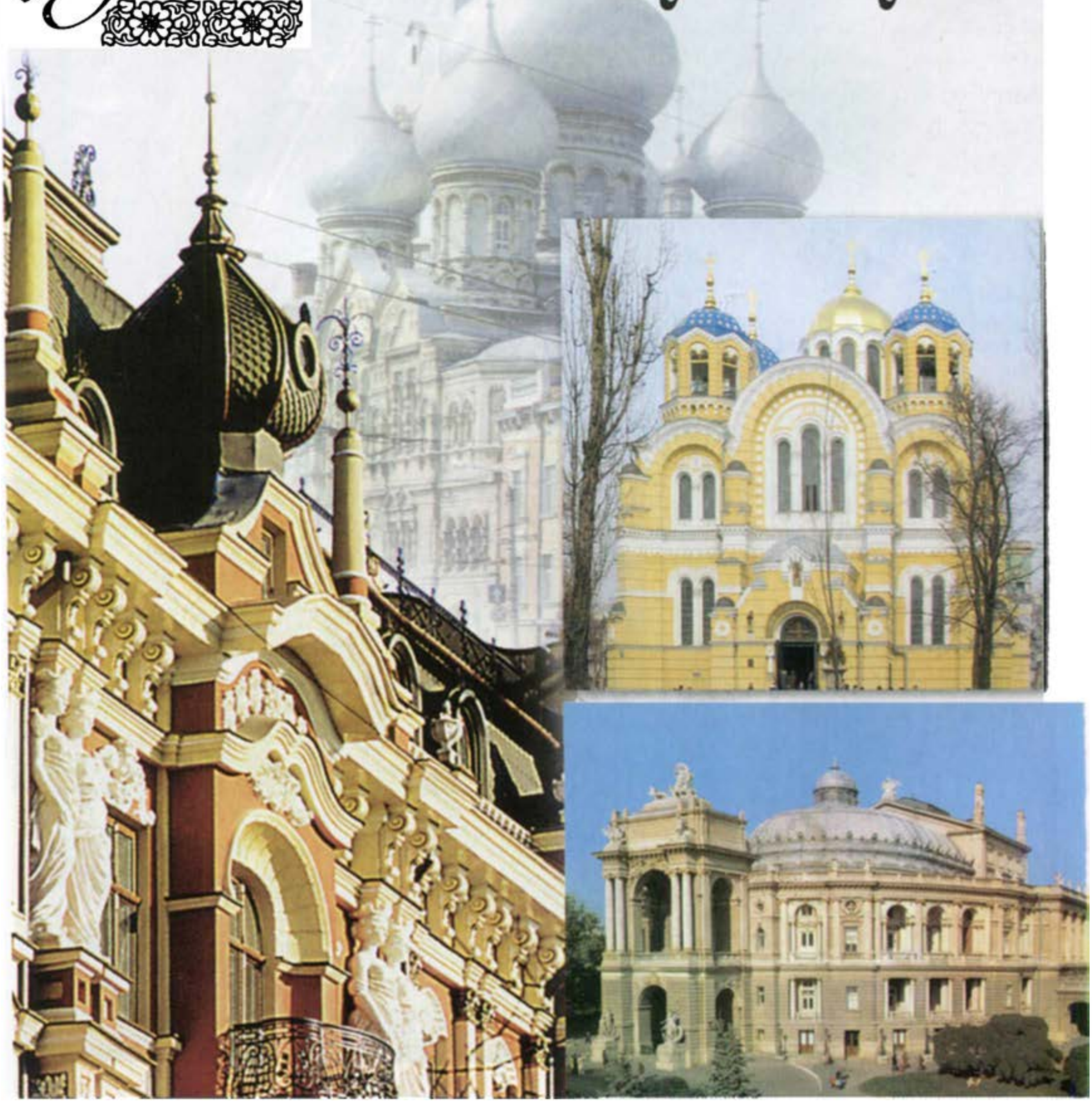
Розвиваючись у різних суспільно-політичних реаліях, зумовлених пануванням двох різних імперій — Російської та Австро-Угорської, український театр у XIX ст. набув різних організаційних і мистецьких форм, продемонструвавши постійне взаємопритягання, взаємопроникнення і внаслідок цього — єдність українського театрального процесу, його цілісність, яка здобула остаточне утвердження у XX ст.

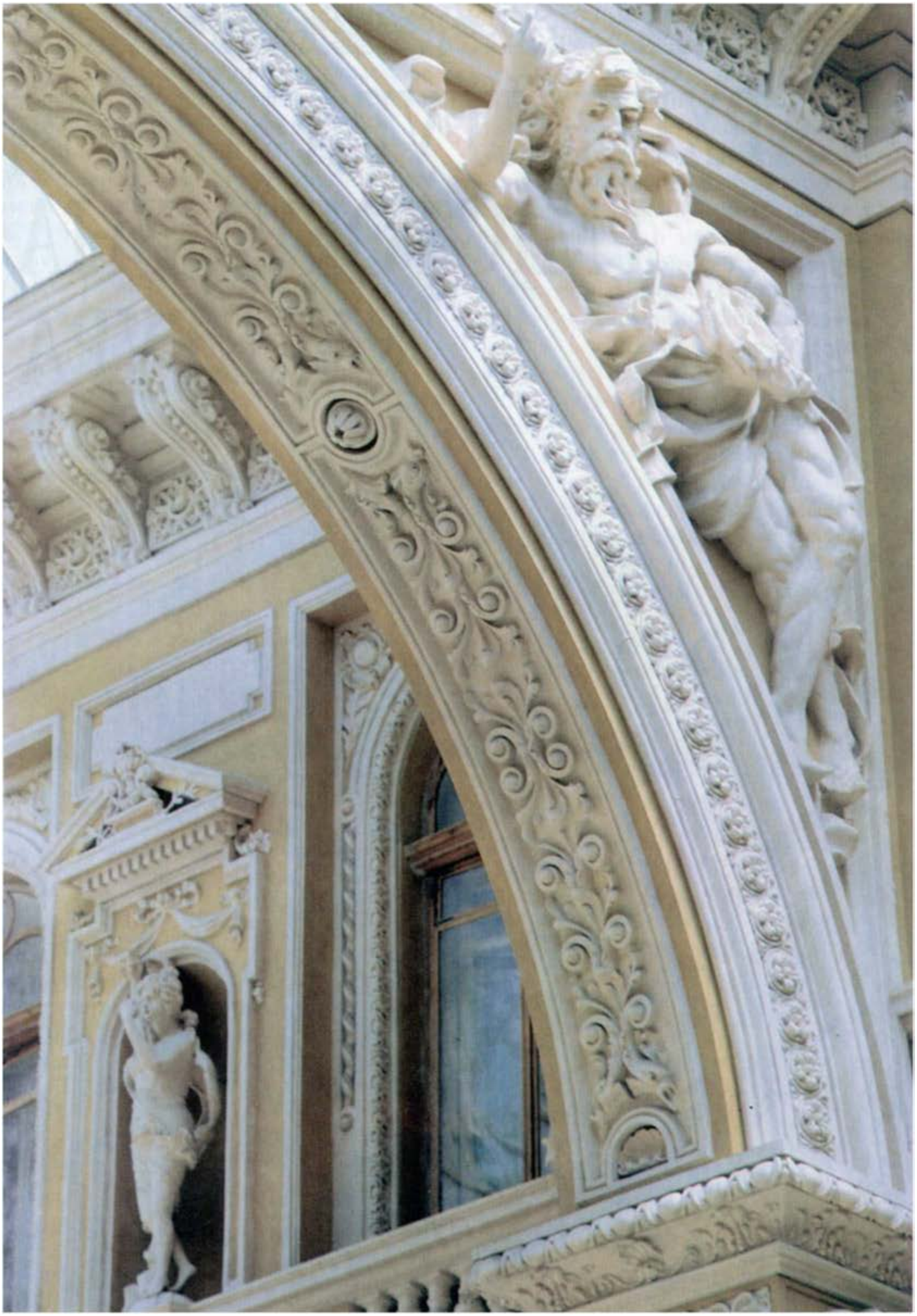
---

[70] Nowa reforma. — 1900. — 16 Maja. — N. 111.

Розділ 4

АРХІТЕКТУРА І МІСТОБУДІВНА КУЛЬТУРА





Пасаж в Одесі. Фрагмент. 1899 р. Архітектор Л. Влодик, скульптори Т. Фішель, С. Мільман.

Архітектурний розвиток України відбувався у загальному руслі тих процесів, що мали місце в Європі, оскільки вона знаходилася майже в середині континенту і її землі входили до складу двох могутніх імперій — Російської та Австрійської. У хронологічній послідовності це виглядало так.

У першій третині XIX ст. продовжували використовувати античні ордерні форми, у зв'язку з чим у більшості видань стиль архітектури цього часу помилково називають класицизмом. Однак, якщо вважати, що з 1750—1760 до 1830—1840 рр. панував один стиль, то у світовій художній культурі простежується парадоксальне явище — розвиток відбувається не від простого до складного, а навпаки. Насправді загальним для архітектури другої половини XVIII ст. і першої третини XIX ст. було лише вживання античних ордерів. Проте їх використання у XIX ст. базувалося на зовсім інших принципах, тому правильним буде повернутися до старої назви цього стильового явища — ампір, а найголовніше розглядати його не як завершення класицизму, а як першу фазу нової художньої епохи — історизму. На відміну від ренесансу, бароко і класицизму, коли будівля трактувалась об'ємно, стереометрично і членуваннями своїх зовнішніх мас відповідала структурі інтер'єру, тепер основоположним в архітектурі споруди виявилося безперечне підпорядкування її оточуючому простору [1]. Саме щоб відбити велич містобудівного середовища, потрібні були лаконічні форми і гранично прості вирішення. Відроджувалась могутність суворих стін з їх урочистою гладдю й архаїчним лаконізмом, композиції набували яскраво вираженої фронтальності. Все тісніше наближаючись одна до одної, споруди почали формувати фронт забудови вулиці-коридору. На площинно трактованих фасадах вже не було акцентів у вигляді виступаючих ризалітів, колонних портиків або глибоких лоджій. Все спрямовувалось на те, щоб виявити масивність стіни та підкреслити її горизонтальну протяжність. При цьому стіна не лише відгороджувала внутрішній простір від зовнішнього, а й сприяла самостійності інтер'єру, який ставав функціональнішим і декоративно різноманітнішим.

Отже, у XIX ст. наступила нова художня епоха. Висловлене ще І. Ньютоном та розвинуте І. Кантом розуміння нескінченності Всесвіту, тіла як части-

---

[1] Докладніше про особливості архітектури ампіру див.: *Некрасов А. И.* Русский ампир. — Москва, 1935; *Тимофеенко В. И.* Генезис, сущность и этапы развития стиля классицизма на Украине // Памятники архитектуры Украины. — Киев, 1986. — С. 41—66.

ни простору, що може бути абсолютним чи відносним, нарешті, здатність існування розміру у просторі — все це поклало початок зрушенням у світосприйнятті суспільства і, природно, зумовило докорінні зміни архітектурної мови. Згодом це призвело як до різкого посилення процесів урбанізації, так і до створення споруд типу Кришталевого палацу в Лондоні. Саме розуміння простору як вмістища речей, нескінченного й одночасно реального, скрізь і завжди доступного для вивчення й засвоєння стало основою містобудівної естетики ампіру.

Початок XIX ст. ознаменувався розквітом романтичних тенденцій в літературі та мистецтві. Вони мали два напрями. Один зумовлювався тяжінням до безкрайності, всеосяжним жаданням оновлення та досконалості, мріями про абсолютні й універсальні ідеали, про цілісне розв'язання всіх життєвих суперечностей. Саме він і втілювався в стилі ампір, який заради створення атмосфери незвичності нерідко використовував форми різних епох, іноді еклектично поєднуючи мотиви, притаманні культурам Давнього Єгипту, архаїчної Греції, Етрурії, Давнього Риму.

Другий напрям романтизму визначався розчаруванням у дійсності, протестом супроти вульгарності й прозаїчності, бездуховності та егоїзму тогочасного суспільства, у зв'язку з чим виникли прагнення до всього незвичного, навіть фантастичного, інтерес до народної творчості, яскравих картин природи, побуту та звичаїв людей у далеких країнах. В архітектурі ці романтичні тенденції проявились у зверненні до пластичних елементів західноєвропейського середньовіччя (удавана готика), кримськотатарського зодчества тощо. Однак усі вони використовувались декоративно, адже об'ємні й просторові композиції комплексів і споруд вирішувалися згідно із загальними вимогами свого часу, нічим не відрізняючись від ампірних.

Панівною в мистецтві й архітектурі стала система ідей і поглядів, відповідно до якої основним джерелом творчості були історичний досвід і викристалізувані у минулому архітектурні стилі. Тому зодчество XIX ст. прийнято характеризувати терміном "історизм" (застосований у російській мистецтвознавчій літературі для другої половини XIX ст. термін "еклектика" є невдалим через оцінювальний, навіть негативний зміст). Загалом епоха поділяється на три етапи. У першій третині XIX ст., як уже зазначалося, домінував стиль *ампір*; у середині століття панував другий романтичний напрям, повторювались пластичні форми середньовіччя і нового часу, у зв'язку з чим цей період називають *романтизмом*. В останній третині століття дуже широким став набір історичних стилізацій, за помітного посилення декоративних тенденцій наочно проявився раціоналізм не лише в продуманому функціональному вирішенні, а й у розрахунку конструкцій, економічності всього будівництва [2]. Все це зближувало архітектурну творчість з тенденціями в літературі, образотворчому мистецтві і з певними застереженнями також може бути названо *реалізмом*. Взагалі в архітектурі всього XIX ст., як уже зазначалося, чітко простежується розвиток від простоти й лаконізму до складності, декоративної перенасиченості.

[2] Розвиток української архітектури XIX ст. досліджено дуже слабо, жодної узагальнюючої монографії не підготовлено і не видано. У більшості праць з архітектури епохи історизму Польщі, Росії та інших країн середина і остання третина XIX ст. розглядаються разом. Тому в цій праці другий і третій етапи архітектури XIX ст. також висвітлено в одній частині, тим більше, що основний обсяг фактичного матеріалу наводиться вперше.

4.1. Архітектура першої третини XIX ст. Ампір

Ще наприкінці XVIII ст. в європейській культурі почалися зміни архітектурної мови, пов'язані з відступом від суворої впорядкованості, пластичності мас і переходом до акцентування простору площ і вулиць, що формувалися площинами з репрезентативно підкресленими ордерними формами. Ці нові стильові принципи, які прийнято називати ампірними, досить швидко — вже в перші роки XIX ст. — стали панівними в архітектурі.

4.1.1. Передумови розвитку архітектури

Подібно до класицизму XVIII ст. ампір теж базувався на абсолютистських принципах державного устрою. В перше десятиліття XIX ст. в Європі домінувала Французька імперія завдяки військовому генію Наполеона Бонапарта, чиї блискучі перемоги і мав увічнити стиль імперії — ампір. Напружена боротьба за панування на континенті завершилась Віденським конгресом 1814—1815 рр., внаслідок якого значно посилились Російська та Австрійська імперії, до складу яких, як уже зазначалося, входили й українські землі. Причому ще 1812 р. після досить млявої війни з Туреччиною Росія захопила землі за Дністром — Бессарабію. Основну її частину складала Молдова, на південь від якої знаходився Буджацький степ, де ще до 1791 р. кочувала ногайська орда і який почав швидко заселятися українцями, болгарами та іншими народами. Про автономію України в цей час вже не було й згадки. Подібно до інших російських володінь її землі поділили на губернії — Чернігівську, Полтавську, Харківську, Київську, Волинську, Подільську, Катеринославську, Херсонську й Таврійську. Найважливішим містам — Одесі, Керчі, Феодосії, Ізмаїлу з околицями — надали особливого статусу градоначальств. А під владу військових крім Севастополя та Миколаєва перейшла значна частина земель з центрами у Чугуєві, Єлизаветграді та інших містах у зв'язку з утворенням військових поселень.

Адміністративний статус західноукраїнських земель, що знаходились у межах Австрійської імперії, не змінився. Львів був центром королівства Галичини і Лодомерії, куди на правах окремого округу входила Буковина, а чотири жупи Закарпаття належали до Братиславського (Пожонського) намісництва Угорського королівства.

Значно прискорився економічний розвиток українських земель у зв'язку з формуванням капіталістичних відносин. Сільське господарство, особливо на півдні, набувало виразного товарного характеру, що вело до швидкого збільшення продукції й спричинювало розвиток одеського та інших портів. Значного розмаху набула торгівля. В Києві, Харкові, Ромнах та інших містах і навіть невеликих містечках регулярно відбувалися великі ярмарки. В сільській місцевості при поміщицьких маєтках почали розвиватися цукрова, винокурна, борошномельна та інші промислові галузі. Розширилися ремісниче виробництво і промисловість у містах. Все це істотно змінило соціально-майнову структуру населення України і не лише безпосередньо відбилося на характері та масштабах будівництва, а й докорінно вплинуло на формування архітектурної мови.

Як свого часу класицизм, так і ампір мав значення офіційного стилю, за допомогою якого імперські режими Росії та Австрії прагнули продемонструвати непохитність і велич своєї влади. Не лише в столицях, а й в інших адміністративних центрах зводилися монументальні громадські споруди, що утворювали просторово розвинені ансамблі вражаючих громадських центрів. А в образах самих будівель виразно зазвучали героїчні ноти, що досягалося не лише прагненням до грандіозності розмірів. Витонченість класицизму вважалася вже недостатньо серйозною і навіть легковажною. Настав час захоплення примітивними формами архаїчних епох, могутніми суворими стінами з їх урочистою гладдю, на тлі яких органічно сприймалися пишні скульптурні рельєфи з військовою атрибутикою, що мала наочно свідчити про перемоги на полі бою, військову доблесть і мужність.

Аби швидко і повністю поширити ампірні форми, держава прагне підпорядкувати собі всю архітектурну діяльність. Це здійснювалось і через виховання кадрів: зодчі та інженери отримували освіту в провідних центрах імперій — Петербурзі (Академії мистецтв, Інституті корпусу інженерів шляхів сполучення), Москві (Експедиції кремлівської будівлі, Палацовому архітектурному училищі), Відні (Академії образотворчих мистецтв, Вищій технічній школі), Варшаві та Кракові (Академії красних мистецтв) і через запрошення на державну службу закордонних фахівців. А передовсім цього досягали повсякденною роботою адміністративних органів.

Посилювався бюрократичний апарат. На території України в складі Російської імперії ввели посади не тільки губернських, а й міських архітекторів, інспекторів будівельних робіт, затверджувалися різні будівельні комітети та комісії для керівництва забудовою міст і регіонів. Їхня праця підпорядковувалась губернаторам і градоначальникам, а проекти всіх важливих будівель затверджувались у столицях нерідко самим імператором. Перероблялися або створювалися нові генеральні плани більшості українських міст, посилився контроль за їх виконанням. Поряд із цим заради уніфікації забудови селищ широко застосовувалося типове проектування. 1803 р. були видані “Зразкові проекти казенних будівель”, які використали в Полтаві, Чернігові та інших містах. 1819 р. затвердили й випустили проекти станційних будинків, 1824 р. — церков, 1828 р. — тюремних споруд, присутствених місць і будинків віце-губернаторів. Жорсткішим став контроль і за приватним будівництвом. У 1809—1812 рр. з’явилися серії “зразкових проектів” для фасадів житлових будинків, у 1811 р. — воріт і огорож, тоді ж затвердили проекти розпланування кварталів.

Водночас не дозволялося використання неприйнятних форм. Зокрема, 1803 р. було заборонено будувати в Україні традиційні за композицією дерев’яні церкви. Тим самим виявлялася зневага до народного мистецтва, яке винесли за межі естетичного, в результаті чого соціальна база культури значно звужувалась. Крім того, це переслідувало й політичну мету — припинити розвиток української національної архітектури, все підкорити імперським інтересам.

Разом з тим ампірні форми були схвально сприйняті всіма верствами суспільства. Так, підприємцям й торгівцям імпонувало посилення раціоналістичних тенденцій, що, зокрема, зумовлювалось притаманною стилю відносною незалеж-

ністю інтер'єрів від екстер'єрів, внаслідок чого розпланувальні вирішення ставали гнучкішими й функціонально виправданими. Проте в основному стрімке поширення та органічність ампіру визначалися подальшим розвитком світогляду суспільства, новим етапом у розумінні простору й часу.

За традицією з часів Ренесансу важливу роль продовжував відігравати ордер. Однак тепер змінився тектонічний склад будови. Ордерні елементи, як і в класицизмі, зберігають незалежність від стінової маси, але остання — вже не другорядне тло. Геометрично побудована за раціональними пропорційними співвідношеннями, саме вона визначала образ будівлі, що посилювався і ордерними елементами, і скульптурною пластикою, однак, на відміну від бароко, стіна не всемогутня. Підкорена містобудівному простору, вона розвивалася переважно у горизонтальних напрямках. Порівняно із класицизмом XVIII ст. найпоширенішими ордерами стали суворий доричний та скупий тосканський, що мали важкі пропорції. Коринфський та іонічний застосовували лише для надання помпезної репрезентативності головним спорудам, наслідуючи тим самим взірці Давнього Риму імператорської доби.

Одним із основних чинників формування архітектури окремого будинку стало його підпорядкування оточуючому простору. Саме тому, аби підкреслити велич містобудівного середовища, і знадобились лаконічні архітектурні форми та гранично прості композиції.

Композиція будов набувала яскраво вираженої фронтальності. Ущільнюючись, споруди прагнули утворити суцільний фронт забудови площі або вулиці-коридору. В їх площинно трактованих фасадах вже не було сильно виступаючих портиків або ризалітів, глибоких лоджій або соковитих ніш. Колонади й аркади, по можливості, щільно притуляли до стін, не порушуючи їх монолітності, широко використовували пілястрові акценти, плоскі портики, сліпі аркатури. Рідко розміщені вікна часто не мали наличників, сандрики заміювали віяльними замками. Трикутний фронтон поступився місцем парапету, який своїми сходинками відповідав горизонталям антаблемента, міжповерховим і підвіконним тягам та дощаному русту, який прийшов на зміну квадровому та рваному. Домінували фасадні площини, відверто набуваючи горизонтальної динаміки.

Відмінністю членувань по вертикалі стали метричні повтори великих та другорядних мас, тоді як у класицизмі XVIII ст. маси ритмічно нарощувалися до композиційних вузлів. Характерне широке застосування скульптурних вставок у вигляді фільонок, фризових стрічок тощо. Проте подібно до ордерних елементів вони вростали в стіну таким чином, що виглядали не пластично, а лінеарно, щоб своєю витонченістю, крихкістю та багаторазовим повторенням відтіняти велич і могутність гладеньких стін споруди.

Стінова маса рішуче відгороджувала внутрішній простір від довкілля. Зростала самостійність інтер'єру, що давало можливість для функціонального прогресу, раціональних вирішень. Це було одною з перших ластівок, яка сповіщала про швидке наближення того часу, коли інтер'єр стане зовсім незалежним від екстер'єру. Одначе в архітектурі першої третини XIX ст. цього ще нема. Як і зовнішні маси, площини стін зсередини горизонтально членувалися на зразок плит. Зодчим подобався дзвінкий насичений колір, але вживали його тільки декоративно, підкреслюючи контурну лінію й контрастно підсилюю-

чи барвисту пляму. Замість гнучких, немов ковзаючих по стінах пластичних гірлянд і переплетених вінків з'являлися розкидані на поверхні площинно стилізовані геральдичні композиції. Іноді їх обвивали примхливі арабески. В цьому сполученні масивного і витонченого, суворого і легковажного — одна з характерних особливостей інтер'єрів перших десятиліть XIX ст., коли в суворі воєнні роки пробивалося бажання вишуканого і бравурного.

Загалом спорудам громадського призначення, як і наприкінці XVIII ст., ще не була притаманна типологічна чіткість. Поряд із приміщеннями службового призначення в будівлях часто влаштовували житла службовців, внаслідок чого адміністративні, лікувальні, поштові і навіть навчальні споруди ще мало відрізнялись від житлових будинків. Цю відмінність не подолали, а навіть закріпили впровадженням типових проектів адміністративних та інших будівель. Разом з тим на початку XIX ст. значно посилилась роль громадських споруд у формуванні загальноміських і районних центрів міст. Саме потреба відповідним чином організувати простір, надати йому виразності та індивідуальності спонукала створювати оригінальні композиції й часто-густо слугувала причиною відмови від типових проектів.

Значний прогрес товарних відносин зумовив зрушення і в організації будівельних робіт. Будівництво здійснювалося в основному двома способами. У разі так званого господарського споруда зводилась під керівництвом спеціально створеного комітету чи комісії, куди входили чиновники, інженери, архітектор. Вони розпоряджалися купівлею й перевезенням будівельних матеріалів, залученням кваліфікованих фахівців, наймом робочої сили, безпосереднім здійсненням будівельних і опоряджувальних робіт.

Через казнокрадство і перевитрати коштів, які нерідко траплялися, перевагу надавали іншому способу — підрядному. На підставі загальних креслеників, кошторису і так званих кондицій (опису робіт) оголошувались торги, і після своєрідного аукціону праця доручалась підрядчику, який мав виконати її своєчасно, якісно і, головне, за найменшу платню, завдяки чому не лише економились кошти, а й за належного контролю досягалась висока якість. Нарешті існував і змішаний спосіб будівництва, за якого частина робіт здійснювалась підрядним, а частина — господарським способом або окремі роботи виконували різні підрядчики.

Основним будівельним матеріалом у багатьох районах України залишалась деревина. Так, у Києві на початку XIX ст. налічувалося 2692 дерев'яних і 83 мурованих будинки. Це кількісне переважання дерев'яної забудови зберігалось і пізніше. Ближче до середини століття у Бердичеві було 1824 дерев'яні споруди і 69 кам'яних, в Єлизаветграді відповідно 2305 і 197, у Катеринославі — 3060 і 315, у Сумах — 2026 і 96, у Харкові — 4025 і 726. Крім того, розширилося застосування плоских перекриттів по дерев'яних балках, які рішуче витісняли цегляні й кам'яні склепіння. У дерев'яних конструкціях переважали ферми з масивними рубленими елементами, що з'єднувались на врубках. Через економію деревини, особливо в південних безлісних районах, розвивались брущаті та дощаті конструкції. Більшість плоских несівних перекриттів являли собою брущаті балочні ферми трикутних окреслень на врубках, що мали, як правило, статично не визначену схему, досягаючи прольотів 24—30 м.

На початку XIX ст. намагались уніфікувати розміри цегли. Так, у східних і південних регіонах України 1847 р. ввели "Правила для однакового і міцного вироблювання цегли...", згідно з якими встановлювались її розміри 27× × 13,5 × 6,75 см і зберігався поділ на сорти (залізняк, напівзалізняк, червоний, яскраво-червоний). Одночасно вдосконалювалась і техніка випалу. Значення цегли як основного стінового матеріалу було особливо великим для Києва та інших міст, бідних каменем. Тому в них збільшувалась кількість цегельних підприємств, зростала їх виробнича потужність. 1807 р. у Києві діяло 7 цегельних заводів, а 1813 р. їх було вже 14. Розвитку капітального будівництва в інших містах теж сприяло зростання виробництва цегли [3].

Для забудови Херсона, Миколаєва, Одеси, Керчі, Севастополя, Сімферополя та інших південних міст використовували камінь-черепашник, який залягав товстими пластами під містами та в їх околицях. Його розробки часто здійснювались на території міста, в результаті чого під забудовою утворювались підземні галереї — катакомби. Через невелику вагу черепашник розпилювали на "штуки" порівняно великих розмірів. Їх чітких параметрів ще не було встановлено, однак найпоширенішими стали розміри 71×20×20 см. Мурували також глинобитні й саманні споруди, зокрема в Луганську. На околицях Одеси та в селах використовували штучний землебитний камінь (13×9×6 дюймів), який за пропозицією Я. Існара виготовляли з грунту шляхом пресування.

Фундаменти мурованих споруд у той час викладали звичайними стрічковими і тільки в деяких випадках застосовувалися суцільні та стовпові. Поширеними типами мурування стін з каменю, з'єднаних розчином, залишались бутовий і квадровий, а з цегли — хрестова, тичкова та ложкова кладки. Склепіння у ці роки вживались тільки при спорудженні деяких церков і для перекриттів підвальних та цокольних поверхів великих споруд. Полегшені горшкові склепіння застосовували в портових спорудах Миколаєва, Севастополя, Ізмаїла.

Використання архітравних перекриттів великого прольоту над просторими приміщеннями зумовило армування конструкцій. Залізні штаби виконувались у дверних і віконних перемичках, у дерев'яних перекриттях, металевими стрижнями посилювались навіть несівні муровані стовпи й стіни. Зі створенням чавунно-ливарних підприємств у низці українських міст поширилося використання у будівництві металу. Виготовлялись огорожі балконів і приямків, парапети споруд, брами та хвіртки і, нарешті, різноманітні деталі. Наприклад, широко застосовували метал у споруді Київського університету, де з чавуну були виготовлені капітелі, модульйони, торшери, частини огорож тощо.

Як будівельний розчин використовували суміш вапна, глини й піску. Тому в багатьох селищах виникли державні та приватні вапнякові заводи, кількість яких збільшувалась. Удосконалювалась також технологія виготовлення вапна; на зміну конічним печам почали буду-

[3] Наприклад, у Житомирі 1808 р. було 4 цегельних підприємства, а ближче до середини століття в Бердичеві діяло 8, Станіславі — 7, Сумах — 7 заводів. Ріст цегельного виробництва спостерігався й у Південній Україні, хоча там для мурування стін переважно використовували камінь. Так, в Одесі 1833 р. було 3 цегельних і 4 черепичних заводи, а 1837 р. вже — 7 цегельних і 6 черепичних. Аналогічна ситуація спостерігалась в інших південних містах. У Бахмуті працювало 4, Херсоні — 10, Сімферополі — 2 цегляних заводи.

вати еліпсоїдальні періодичної дії, випробовувалось різне паливо. Так, 1841 р. у Керчі міський архітектор І. Тумковський створив піч для випалювання вапна кам'яним вугіллям. Для ліпних оздоблень використовували гіпс; додаючи до нього фландрський клей і барвники, одержували штучний мармур для показного оздоблення приміщень. Крім того, парадні зали палаців і громадських споруд прикрашали деревом різних порід, бронзою, кольоровим склом, мармуром та іншим природним каменем, позолотою і живописом.

Загалом будівельна наука в той час досягла істотних успіхів. Можна вказати на застосування теорії розрахунку арок і склепінь Ш. Кулона, розрахунок колон, що несуть навантаження, Л. Ейлера, дослідження Д. Журавського та інших вчених. Проте наукові досягнення використовували лише інколи, при зведенні найважливіших споруд. Більшість зодчих залишалася мало знайомою з теоретичними розробками та відкриттями. Адже багато друкованих праць, що виходили у ті роки, мали популярний характер. Вони призначались для замовників і забудовників, апелювали до нехитрих звичок ремісничого виробництва. Професійні майстри, як і раніше, дотримувались емпіричних правил. Фахова інтуїція та величезний практичний досвід заміняли формули й розрахунки, даючи змогу досить правильно визначати і втілювати в життя відповідальні конструктивні частини споруд. Демонстрацією видатних інженерних досягнень і врахування складних геологічних і гідрологічних умов стало зведення таких споруд, як сходи з Приморського бульвару в Одесі. Саме спираючись на передову будівельну техніку, широко використовуючи місцеві будівельні матеріали і розвиваючи накопичений віками досвід, ампір та інші стильові течії першої третини XIX ст. змогли виявити свої можливості й належним чином висловити художні ідеали свого часу.

Віддзеркалюючи соціально-майнову структуру суспільства, незважаючи на відчутний прогрес у типологічному розвитку споруд, виникнення нових типів і вдосконалення існуючих, що зумовлювалось посиленням раціоналістичних тенденцій, в першій третині XIX ст. зберігалась така ієрархія архітектурних жанрів: громадські споруди, житлові будинки, виробничі будівлі. На першому місці залишалися храми.

4.1.2. Культові споруди

В архітектурі храмів, як і раніше, відбивалося розмаїття віросповідань, зберігалися освячені віками просторові побудови для відправи обрядів і водночас в їхніх архітектурних образах часто-густо втілювалися найпередовіші художні ідеали відповідно до панівних стильових тенденцій.

Православні церкви були найбільшими у кількісному відношенні та найрізноманітнішими за своєю об'ємно-просторовою організацією. Вони зберігали поділ на п'ять типів (хрестово-купольні, безстовпні хрещаті, центричні — ротонди і тетраконхи, зальні, базилікальні), які у свою чергу поділялися на підтипи. Так, хрестово-купольні храми будувалися окремо від дзвіниць або сполучалися з ними безпосередньо чи за допомогою нави. Проте їх образи змінилися, зовнішній вигляд став значно суворішим, форми простішими. Про це свідчать не з'єднані з дзвіницею Різдвяні церкви у Прилуках (1806) і с. Усатове на Одещині (1822). Важливу містоформувальну роль у Херсоні відіграв розташований серед великої площі Святодухівський собор (1804—1836, архіт.

Преображенський собор у Білій Церкві. 1833—1839 рр.

В. Ярославський) [4]. Його масивний призматичний об'єм підкреслювався чотириколонними доричними портиками, прорізався великими прямокутними і термальними вікнами та завершувався восьмигранним барабаном із півсферичною банею. Центральне положення у структурі Сімферополя займав Олександро-Невський собор [5]. Первісний проект собору в 1804 р. склав таврійський губернський архітектор Карасьов, але його не затвердили, і в 1806 р. столичний зодчий Л. Руска запропонував своє рішення. Його почали здійснювати в 1810 р. на території колишнього укріплення, але за два роки будівництво припинили через брак коштів і тріщини в стінах. У 1821 р. новий губернський архітектор І. Колодін виконав проект собору для будівництва на іншій площі, але в Петербурзі його переробив Л. Шарлемань, після чого проект було затверджено. Споруджений в 1823—1829 рр. під керівництвом І. Колодіна храм відзначався гармонійними пропорціями, масштабною домірністю. Усі три його входи акцентувалися шести-

[4] Проектний кресленик собору зберігається в Херсонському краєзнавчому музеї, інв. № 18. Інформацію про авторів культових та інших споруд, їхні творчі здобутки див.: *Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Біограф. довідник. — Київ, 1999. — 477 с.

[5] РДІА, ф. 1488, оп. 4, спр. 142, 143, 145; ДААРК, ф. 27, оп. 13, спр. 3, 4. Запропоноване Л. Шарлеманєм композиційне вирішення було визнано одним із зразкових і увійшло до "Собрания планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей". — Санкт-Петербург, 1824. — № XXXI-А, Б, Г.

колонними портиками іонічного ордера, а масивну середню баню, що здіймалася на барабані, відтіняли чотири невеличкі кутові.

Підкреслена монументальність притаманна Преображенському собору в Білій Церкві (1833—1839), особливістю якого були дугоподібні в плані компартименти за опорними стовпами. Подібне просторове рішення інтер'єру, навіяне, ймовірно, зодчеством Візантії, застосовано і в кафедральному соборі в Одесі (1804—1809, архіт. Фр. Фраполлі). Гладенькі стіни, великий масштаб сильно виступаючих портиків Преображенського собору в Болграді (1833—1838), авторство якого приписується А. Мельникову, — все вражає величчю й могутністю. Разом з тим дрібність профілів, млявість і сухість ордера вже віддзеркалювали нові віяння у мистецтві, посилення тенденцій бідермеєру.

Для збільшення внутрішнього простору чимало міських храмів (наприклад в Одесі, Сімферополі) з часом з'єднували з дзвіницею об'ємом нави. Таку перебудову здійснили в Ізмаїлі (1822—1836, архіт. Дж. Торічеллі; 1849, архіт. І. Козлов). Інші будівлі відразу зводили подібним чином. Найяскравішим серед них став Преображенський собор у Катеринославі (1830—1835, архіт. А. Захаров), де увінчана шпилем дзвіниця, нава і сам храм органічно об'єднані та вражають гармонійністю пропорцій, небагатомовною й одночасно вишуканою ордерною мовою.

Часто дзвіниця безпосередньо прилягала до храму і завдяки близько розташованим вертикальним завершенням двох об'ємів силует споруди набував багатомовності та великої напруги. Яскравими зразками є збудовані 1808 р. церкви в селах Чорнобай на Черкащині та Великий Бобрик на Сумщині (1808, архіт. М. Алфьоров). В останній, незважаючи на наявність північного і південного портиків, ризаліту з вівтарного боку, домінує монолітний об'єм, увінчаний банею над середохрестям та ярусами дзвіниці над нартексом.

Серед безстовпних хрещатих церков з окремо розташованою дзвіницею лаконічністю побудови внутрішнього простору і геометричною чіткістю мас виділялися Покровські церкви в селах Скибенці на Київщині (1825) і Семенівка на Дніпропетровщині (1823). Оригінальна Преображенська церква в с. Великий Бурлук на Харківщині (1826—1839, архіт. В. Стасов?), де ефектні дворядні колонади з'єднують струнку дзвіницю з хрещатою масою храму, увінчаного банею. Чимало безстовпних церков зводились із дзвіницею і набували цілісної композиції. Високі архітектурні якості притаманні Воскресенській церкві в Батурині (1803), Троїцьким церквам у Бердичеві (початок XIX ст.) і Гельмязеві на Черкащині (1828). Риси ясності в побудові мас притаманні Благовіщенській церкві в с. Федірівка на Полтавщині (1828) і Вознесенській в с. Мотусів на Черкащині, яка була споруджена у 1818 р. за проектом А. Меленського.

На початку XIX ст. ще багато церков і мавзолеїв будували у вигляді ротонд. Їх композиціям теж притаманне розмаїття. Одні вирішувалися як масивні циліндричні об'єми, в інших центральне ядро подібно до античних фолосів оточувалось кільцем колон — Миколаївська церква на Аскольдовій могилі в Києві (1808—1810, архіт. А. Меленський), мавзолей Інзова в Болграді (1833). Нерідко простір храму розширяли, коли ризалітом чи апсидою виділялися вхідна та вівтарна частини, внаслідок чого акцентувалась поздовжня вісь — Вознесенська церква у Ромнах на Сумщині (1801), Всіхсвятська — у Гадячі на Полтавщині (1836) або поперечна — Воскресенська церква Флорівського мо-

Покровський собор в Ізмаїлі. 1822—1836 рр. Архітектор Дж. Торічеллі. 1849 р. Архітектор І. Козлов.

настиря в Києві (1824, архіт. А. Меленський), а їх композиції втрачали центричність. Останнє почасти нейтралізувалося, коли крім вівтаря й нартекса влаштовували вхідні ризаліти з північного й південного боків, — церкви Миколаївська у с. Веприк на Полтавщині (1823), Петропавлівська у Світязі на Волині (1846), Олександрівська у с. Лебедівка (1843) та Преображенська у с. Лебедин на Черкащині (1826).

Збільшення місткості храмів досягалось також тим, що інтер'єр розширяли внутрішнім кільцем колон, які несли світловий барабан і купол. Сформовані таким чином ротондальні базиліки теж мали відмінності. Частина з них зберігала центричність і зовні являла собою поставлені один на одного циліндричні барабани різного діаметра — с. Матвіївка на Слобожанщині (поч. XIX ст.) [6], у інших нижній барабан оточувала колонада, що надавало споруді виразного східчастого силуету. У низці ротондальних базилік за допомогою ризалітів теж виділялися вхідний нартекс і вівтар — Миколаївська церква у с. Рокитне на Харківщині (1805).

---

[6] *Лукомский Г. К.* Старинные усадьбы Харьковской губернии. — Петроград, 1917. — С. 65.

Преображенська церква в с. Великий Бурлук на Харківщині. 1826—1839 рр. Архітектор В. Стасов (?). Зі старовинного фото.

Виникли й оригінальні вирішення проблеми розширення внутрішнього простору — контамінація зовнішньої ротонди з хрестово-купольним ядром. Такою була Покровська церква у с. Куньє на Харківщині (1810—1814, архіт. Євграфов)[7]. Тут усередині ротонди влаштовані чотири видовжені пілони, що несуть попружні арки і трапецієподібні паруси, на які й спирається підбанник, прорізаний 12 арковими прорізами. Піднята на цоколь ротонда була оточена 20 тосканськими колонами і трохи здіймалась над антаблементом, над нею підносився такий же круглий барабан, увінчаний півсферичною банею, створюючи тим самим гармонійний і цілісний образ.

Ще складнішою є композиція Різдвяної церкви в с. Вергуни на Полтавщині (1801—1807). Передовсім тут центральну ротонду розширено об'ємами вівтаря та нартекса, зовнішньому кільцю стін відповідає внутрішнє, яке з півночі й півдня переривалося вхідними екседрами, збагаченими парами доричних колон. За вхідною лоджією із західного боку — просторово розвинений нартекс, з боків від якого всередині храму за колонадами влаштовані овальні в плані каплички. Обхід за внутрішньою стіною підводить до вівтаря з дияконником і паламарнею, формуючи тим самим дуже розвинену пастофорію.

Триконхи й тетраконхи майже не вживалися. Рідким прикладом була Пе-

[7] *Грицай М. О., Онищенко М. Ю.* Архітектура України за часів Російської дворянської імперії. 70-ті роки XVIII — перша половина XIX ст. // Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період. — Київ, 1957. — С. 182, 189. Існує припущення, що у проектуванні храму брав участь архітектор Є. Васильєв.

Миколаївська церква на Аскольдовій могилі в Києві. 1808—1810 рр. Архітектор А. Меленський. Зі старовинного фото.

тропавлівська церква у с. Мойсівка на Черкащині (1808), де гостро і водночас гармонійно переплітались класицистичні й готичні форми.

Зальний тип храмів тієї доби презентують тридільні Різдвяні церкви в Ізмаїлі (1823) та Петриківці на Дніпропетровщині (початок XIX ст.), Миколаївська церква в Очакові (1804). Серед них виділяється Успенська церква в с. Осинове на Луганщині (1802), центральний квадрат якої завершений світловим барабаном і банею з ліхтариком, а нартекс і вівтар — ярусами дзвонів. Оригінальною і водночас цілком очікуваною для епохи, коли захоплювались античністю, є Троїцька церква у Славгороді на Сумщині (1808, архіт. О. Паліцин). Тут прямокутний в плані молитовний зал з нартексом під дзвіницею по периметру оточувались колонадою, відверто нагадуючи периптери Давньої Греції.

Нерідко православні церкви вирішувались як купольні базиліки. Можна згадати Успенську церкву у с. Веприк на Полтавщині (1821), де в інтер'єрі чітко виділено ризницю й паламарню, апсида оточена колонадою, а входи позначені урочистими портиками. Цікаві також Грецька церква в Єлизаветграді (1812) та Вознесенська церква в Ізюмі (1819—1826) зі склепінчастими перекриттями нефів. Виділяється витримана в дусі суворого ампіру Покровська церква в Ромашках на Київщині (1843), що своїм двовежевим західним фасадом нагадує католицькі храми. Готичні мотиви дивовижно переплелись зі східними формами у Преображенській базиліці в с. Мошни на Черкащині, спору-

дженій в 1830—1840 рр. за проектом Дж. Торічеллі.

Католицькі храми. Базилікальна тринефна структура залишалась панівною у костелів. Традиції попереднього століття ще збережені у низці споруд. Так, храму св. Трійці в Лещині на Житомирщині (1805) притаманні акцентування головного фасаду, фланкованого спарованими доричними пілястрами з вазами вгорі та обелісками по краях бокових нефів, святковість інтер'єру, для оформлення якого застосовано вже іонічний ордер. Скромніше виглядає костел св. Варвари в Бердичеві (1826), відомий як місце вінчання письменника Оноре де Бальзака з Евеліною Ганською. Проте храм Яна Непомука в Замехові на Хмельниччині (1808—1820) вирішується вже чіткою призматичною масою, парні тричетвертні колони акцентують лише портал, а всередині нартекс, дев'ять травей трьох нефів та розвинений хор підкреслюють поздовжню спрямованість простору.

Поряд з базилікальними спорудами використовували інші просторові структури, характерні для католицьких храмів. Успенський костел в Умані (1826) являє собою псевдобазиліку з нефами однакової висоти, глибинним розвитком внутрішнього простору, у якої досить ефектно виконано торцевий фасад у вигляді доричного портика з чотирьох широко розставлених колон. Ще простіше виконано храм у Верховні на Житомирщині (1810). Його тридільна композиція складається з нартекса, молитовного залу та хору. Лише вхід виділено урочистою екседрою, фланкованою колонами.

Доволі скромними були церкви німецьких переселенців, свідченням чого є храм у колонії Ландау на Одещині (1817) із зальною структурою інтер'єру і невисокою дзвіницею над нартексом [8]. Нерідко для лютеранських кірх вживалась композиція давньогрецького простиля, яка офіційно рекомендувалась в альбомі "зразкових" проектів храмів [9]. Прикладами є споруди в Харкові (1827—1830, інж. Очикінц) та у Керчі (1840) [10], входи до яких підкреслені монументальними чотириколонними портиками доричного ордера.

Разом з тим у костелі Іоанна Предтечі в Білій Церкві (1812) та Олександрівському в Києві (1817—1842, архітектори Піллер, Ф. Мєхович) головного значення набув підкупольний простір, що можна вважати продовженням традицій, започаткованих майстрами високого ренесансу, котрі прагнули до ідеальних центричних композицій. Лише двобаштові західні фасади споруд слідували сталим принципам, але виконувались вони вже в ясних ампірних формах.

Загалом обсяг костельного будівництва на теренах України, які опинились у межах Російської імперії, різко зменшився. Значно активніше воно велось на західноукраїнських землях. Наприклад, тільки за проектами А. Вондрашки були споруджені костели в селах Містковичі (1826), Янів (1831, нині Івано-Франкове), Бітлі та Вороцево (обидва — 1842), містечках Стара Сіль (1829), Підбуж і Старий Самбір (обидва — 1830), Новий Яричів (1840), уніатські церкви в Золочеві, Снятині, передмістях Львова.

Синагоги. Єврейські культові будівлі зовні теж втілювали ампірні форми. Однак у великих та хоральних синагогах (Катеринослав, 1837—1843; Чернівці, 1840-ві роки) просторова структура

[8] РДІА, ф. 1488, оп. 4, спр. 855, арк. 1, 2.

[9] Собрание планов, фасадов и профилей... — № X.

[10] *Воронов А. А., Михайлова М. Б.* Боспор Киммерийский. — Москва, 1983. — С. 82.

Олександрівський костел у Києві. 1817—1842 рр. Архітектори Піллер, Ф. Мєхович.

залишалась традиційною: до високого й квадратного в плані молитовного залу прилягав виділений колонним портиком пуліш з окремими входами для чоловіків і жінок, над яким знаходилась жіноча галерея ("езрат нашім"), тоді як у поступових синагогах реформаторів (прогресистів) — темплях — молитовний зал перекривався куполом, зі сходу влаштовувалась екседра, де знаходились і арон га-кодеш, і біма. Першим таким храмом в Україні став спроектований Я. Левицьким і зведений Й. Зальцманом темпль на пл. Старий Ринок у Львові (1843—1846) — багатокутна в плані споруда зі стінами, розкресленими дощаним рустом, з трикутними фронтонами і термальними вікнами над входами в ризалітах.

Кенаси і мечеті. Караїмські та мусульманські храми в цей час ще не мали специфічних особливостей. Їх зальна структура зберігала традиційні засоби організації простору монументальними масами — мечеті в Алушті та Шукурла-Ефенді в Євпаторії (початок XIX ст.), комплекс кенас в Євпаторії (1807, 1815, 1835, будівничий Б. Бобович). І лише створюючи в 1828 р. мечеть в Алупці, архітектор Ф. Ельсон намагався поєднати засоби кримськотатарського зодчества з індійськими, що було проявом романтизму.

Темпль на площі Старий Ринок у Львові. 1843—1846 рр. Архітектор Я. Левицький, будував архітектор Й. Зальцман. Зі старовинного фото.

Монастирські комплекси. Як і наприкінці XVIII ст., через секуляризацію земель монастирське будівництво на Лівобережній, Правобережній і Західній Україні не відзначалось активністю. Лише в деяких монастирях з'явилися поодинокі будівлі, які іноді вдало доповнювали існуючі комплекси. Так, регулярний ансамбль споруд Унівського монастиря в с. Міжгір'я на Львівщині, що формувався впродовж віків, було завершено в 20-ті роки XIX ст. будинком митрополита, який замкнув південний бік квадратного двору. Вхід до монастиря і двоповерхової споруди акцентовано портиком зі спарованих колон іонічного ордера.

Бароковий ансамбль келій і Успенського собору Почаївської лаври у цей час збагатився двома спорудами. На схилі гори 1825 р. було зведено дво-, триповерховий архієрейський будинок, вирішений призматичним об'ємом із середньою розкріповкою, завершеною трикутним фронтоном. А в 1835 р. архітектор О. Михайловський збудував двоповерховий надбрамний корпус, урочисту монументальність якого підкреслювали на головному фасаді чотириколонний портик, а на дворовому — пілястровий того ж доричного ордера.

Кількома новими будівлями поповнився і комплекс Києво-Печерської лаври [11]. У 1810 р. було споруджено корпус № 49 для охоронця Дальніх печер з високим цоколем, обробленим дощаним рустом, і галереєю з рідко розставленими колонами. Призматичний об'єм двоповерхових на високому цоколі келій гостиного двору (1829—1830) теж має чіткі горизонтальні членування завдяки дощаному русту, навмисно акцентованому метричному повторенню простінків і вікон, стрічкам спрощеного антаблемента. За проектом інженера П. Дзичканця 1839 р. зведено корпус № 48 для монахів Ближніх печер, що відзначався підкреслено гладенькими стінами і плоским портиком з чотирьох тричетвертних колон, які підтримували трикутний фронтон.

[11] Докладніше щодо забудови монастиря у XIX ст. див.: *Сіткарьова О. В.* Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII—XX століття. — Київ, 2001.

Будинок ігумені в ансамблі Флорівського монастиря в Києві. 1821 р. Архітектор А. Меленський.

Після пожежі 1811 р. на Подолі в Києві з використанням нових стильових форм відновлювались тамтешні монастирі. Так, 1815 р. А. Меленський по осі до головного входу в Богоявленський собор спорудив струнку триярусну дзвіницю, завершену банею і шпилем, що стала акцентом у забудові Контрактової площі. Під керівництвом того ж зодчого в 20-ті роки XIX ст. відбудували більшість споруд Братського монастиря, який перетворили на Київську духовну академію. А в 1822—1825 рр. за проектом Л. Шарлеманя в ампірному дусі зведено Новий академічний корпус, який розмістився з другого боку від собору й дзвіниці, створюючи симетричну композицію всього комплексу.

Цікавим прикладом ансамблевого підходу архітектора А. Меленського до вирішення замкненої групи будівель є Флорівський монастир, більшість споруд якого загинуло під час пожежі 1811 р. [12] Поперечну вісь комплексу складали відновлені з доповненнями трапезна, Вознесенський собор і дзвіниця, надбудована в 1821 р. двома ярусами в ясних ордерних формах. Розміщений зліва від собору й дзвіниці будинок ігумені (1821) вирішувався об'ємно й пластично. Такі самі дощаний руст, карниз на мутулах, термальне вікно в тимпані фронтону використані в корпусі № 16. За ними можна побачити двоповерховий корпус № 11, округлений кут якого звертався у бік культових споруд і енергійно виділявся колонадою. Воскресенська церква (1824), розміщена з іншого боку від поперечної осі комплексу, в глибині території під горою, вирішувалась фронтально і водночас її центральна ротонда своєю циліндричною масою та колонадою начебто перегукувалась із кутом корпусу № 11. Фасади призматичних будівель келій для монахинь (корпуси № 5, 6, 8, 9, 10), зведених в 1822—1832 рр., мають багато спільного: дощаний руст першо-

[12] *Малиженовский Н.* Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. — Киев, 1895; *Маниковский Ф.* Историко-статистическое описание Киево-Флоровского Вознесенского женского монастыря. — Киев, 1894.

го поверху із замками над прорізами, контрастно підкреслена гладінь стін другого поверху з підвіконними тягами і стрічками карнизів. Така повторність габаритів споруд й архітектурних форм, ритмічність об'ємів і декору створювали цілісну забудову. Загалом завдяки терасовому розташуванню будівель ансамбль набував багатоплановості та картинності.

Лише на півдні України, який швидко залюднювався, засновували монастирі. Проте через невеликі прибутки братій і відсутність серйозної державної допомоги тут теж не сформувалося значних, просторово розвинених ансамблів. Прикладом може слугувати Михайлівський жіночий монастир в Одесі. Тут велику і гарну церкву з шестиколонним іонічним портиком на західному фасаді було поставлено на значній відстані від червоної лінії кварталу, і дугоподібний в плані курдонер мала оточувати урочиста дворядна колонада тосканського ордера, що фланкувалася монументальними брамами у вигляді тріумфальних арок (1829—1833, архіт. Дж. Торічеллі). Обабіч них планувалося спорудити двоповерхові семінарію та духовне училище. В результаті утворився б імпозантний фронт забудови вулиці, що мав нагадувати Невський проспект з Казанським собором у Петербурзі. Цю композицію планували повторити і на протилежному боці ділянки — просторий курдонер тут оточувався огорожею, що з'єднувала величний архієрейський будинок з двоповерховими флігелями на червоній лінії кварталу. Однак і цей задум не було здійснено повністю.

В інших монастирських комплексах на півдні України також створювали окремі цікаві будівлі, які, однак, не формували цілісних і вражаючих просторових композицій. Це стосується і Успенського монастиря під Одесою, де збудували виразну за архітектурою церкву та монументальну вхідну браму, і Георгіївського монастиря поблизу Севастополя, де спорудили гармонійні культові будівлі з колонними портиками.

4.1.3. Громадські споруди

Адміністративні будинки. З новим територіальним поділом України, появою інших губерній і повітів, реорганізацією системи управління та посиленням поліцейсько-бюрократичного апарату виникла необхідність у нових адміністративних будівлях. Тому терміново 1803 р. затвердили розроблені архітектором А. Захаровим типові проекти, три з яких призначалися для створення палаців вищого місцевого начальства [13]. У Полтаві, яка тільки-но перетворилась на губернський центр, у 1810 і 1811 рр. на Круглій площі були споруджені будинки генерал-губернатора, цивільного губернатора і віце-губернатора, а в Чернігові — цивільного губернатора і віцегубернатора. У всіх цих спорудах зали першого поверху відводили для праці, а кімнати другого — для житла, тому входи до споруд влаштовувались із двору. Центральні осі головних фасадів репрезентативно підкреслювались шести-

[13] *Онищенко М. Ю.* Будівництво казенних будівель у Росії і на Україні за типовими проектами Андреяна Захарова // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959. — С. 188—209. Також відомо, що Тома де Томон підготував 16 проектів для губернського міста, а саме будинків військового і цивільного губернаторів, віце-губернатора, обер-коменданта, поліцмейстера і поштмейстера, житлових будівель (шість зразків), заміського особняка, кузні та "російської парової лазні" — див.: *Ощепков Г. Д.* Архитектор Томон: Материалы к изучению творчества. — Москва, 1950. — С. 84—95, 97, 99.

Палац генерал-губернатора на Круглій площі в Полтаві. 1810—1811 рр. Архітектор А. Захаров.

колонними портиками або розкріпованою середньою частиною.

Серед палаців для урядовців цікавий будинок градоначальника в Одесі (1826—1829, архітектори А. Мельников, Ф. Боффо) [14]. У композиціях його фасадів поєднувались рустовані цокольні поверхи і два верхніх з гігантськими лоджіями, розчленованими тричетвертними колонами. Палац цивільного губернатора в Сімферополі, зведений у 1831—1834 рр. за проектом Ф. Ельсона архітектором І. Колодіним, мав пишний головний фасад та інтимну галерею на дворовому. У багатьох правобережних містах для цього пристосовувались існуючі палаци. Так, у Кам'янці-Подільському для губернатора виділили двоповерховий особняк, який збагатили чотириколонним портиком. Те саме спостерігалось у Західній Україні. Лише у Львові спорудили імпозантний палац губернатора з пілястровим портиком (1821, архіт. Хельман).

Права міського самоврядування в царській Росії на початку XIX ст. були обмежені, будівництво відповідних споруд майже припинилось. Серед поодиноких прикладів високими художніми якостями відзначався лише магістрат у Кременчуку (1801—1803, архіт. А. Карташевський). Розміщений за усталеною традицією серед площі, він вирішувався

[14] Одес. вестн. — 1927. — № 20. — С. 77; ДАОО, ф. 59, оп. 1, спр. 668, арк. 5, 6, 289, 493.

Ратуша на площі Ринок у Львові. 1828—1835 рр. Архітектори Ю. Маркль, Ф. Трешер, А. Вондрашка. Реконструкція 1848 р. Архітектор Я. Зальцман. З гравюри.

Ратуша на площі Ринок у Львові. Фрагмент фасаду.

об'ємно, перший поверх по периметру оперізувала аркада, що на торцях переходила в галереї. Образу будівлі були притаманні легкість і вишуканість завдяки колонним портикам і галереям другого поверху та напрочуд пластичній вежі-бельведеру.

Активне будівництво ратуш продовжувалось на теренах Західної України, підтвердженням чого є споруди в Бере-

жанах (1811), Добромилі та Нижанковичах (початок XIX ст.), Самборі (перебудова 1844). Споруджену ще у XVII ст. львівську ратушу у 1828—1835 рр. перебудували за проектами Ю. Маркля, Ф. Трешера і А. Вондрашки у дусі ампіру. Після руйнувань 1848 р. архітектор Я. Зальцман завершив фронтоном чотириповерховий ризаліт і перебудував вежу [15]. У більш ваговитих і сухих формах 1809 р. звели комітатський будинок в Ужгороді.

Численну групу адміністративних будівель являли собою губернські присутствені місця для праці судових установ, різних комісій і комітетів. За проектом А. Захарова вони вирішувались компактним об'ємом з трьома дворовими ризалітами і шестиколонним портиком на головному фасаді для парадного входу. Таку споруду було зведено 1810 р. у Полтаві, її вирішення вплинуло на будівництво споруд у Києві, Чернігові та Сімферополі. Скромнішими виявились двоповерхові повітові будинки, збудовані за типовим проектом А. Захарова у Василькові, Кобеляках, Лохвиці, Полтаві, Черкасах та інших містах. Оригінальніше вони виглядають в Одесі, де згідно з містобудівною ситуацією середня частина триповерхової будівлі являла собою дугоподібний в плані об'єм, збагачений арковою лоджією внизу і пілястрами іонічного ордера вгорі (1827—1830, архітектори А. Мельников, Ф. Боффо).

Функціонально близькими до присутствених місць були поліцейські будинки, які називали з'їжджими частинами. Їхньою особливістю стало сусідство приміщень поліції та пожежної команди, тому над спорудами влаштовували вежі для спостереження. Прикладами є з'їжджі частини в Одесі на розі Поліцейської та Преображенської та в кінці Рішельєвської вулиць, спроектовані Ф. Боффо, Дж. Торічеллі та Н. Черкуновим. У суворих ампірних формах було витримано двоповерхову будівлю у Василькові.

Особливу групу складали будинки різних відомств. У центрах військових поселень Чугуєві, Коробочкині та інших у 20-ті роки збудували одноповерхові управи з мезонінами посередині й глибокими вхідними лоджіями (архіт. Л. Дюбю). Доволі масивним був корпус окружного штабу в Чугуєві. Цікавими були й військово-адміністративні споруди в Севастополі. Стриманість форм притаманна будинку військової комендатури у Львові (1839—1840, архітектори В. Шмідт, Ф. Ондерка). Там же 1829 р. за проектом М. Брезані збудували одноповерхову гауптвахту з чітким ритмом широких арок на фасадах. У Полтаві на вулиці Великій Петровській 1811 р. звели одноповерхову з мезоніном гауптвахту, де на тлі рустованих стін виділяється чотириколонний портик доричного ордера.

Серед будівель для церковної адміністрації виділялися архієрейські будинки у Харкові (1820—1826, архіт. Є. Васильєв) і Кам'янці-Подільському (перебудова 1833, архіт. С. Учта). Масивний об'єм палацу римо-католицького архієпископа у Львові (1844, архіт. Я. Зальцман) підкреслювався рустованим цоколем, на якому здіймалися два поверхи з гладенькими стінами, увінчаними сухо промальованим карнизом. Деякої виразності будівлі надавав трохи вищий середній ризаліт зі спарованими вікнами.

Для укладення торгових угод, оформлення оптових операцій будували споруди з великим біржовим залом і низкою конторських приміщень. Раніше для таких будівель намагались викори-

---

[15] *Трегубова Т. О., Мих Р. М.* Львів: Архітектурно-історичний нарис. — Київ, 1989. — С. 150.

Губернські присутствені місця на Круглій площі в Полтаві. 1810 р. Архітектор А. Захаров.

стати композицію особняка (пригадаймо будинок у Києві, зведений О. Елдезіним у 1799—1801 рр.), тепер для них запозичили структуру давньогрецького храму простильного типу. Саме її використано для Контрактового будинку в Києві (1815—1817, архіт. В. Гесте), де вхід на торцевому фасаді позначено чотириколонним портиком доричного ордера. Незвично виконано одеську біржу (1829—1834, архіт. Ф. Боффо). Тут застосували вирішення середньої частини Олександрівського палацу в Царському Селі, зведеного Дж. Кваренгі. П-подібна в плані об'ємно-просторова композиція з дворядною колонадою між ризалітами зумовлена необхідністю логічно замкнути перспективу Приморського бульвару.

Торговельні споруди. Як і наприкінці XVIII ст., місця для торгівлі майже завжди виділялись колонадами та аркадами. У північно-східних районах України продовжували будувати гостині двори. Так, у Харкові (1824, архіт. С. Чернишов?) споруду оточували аркові галереї. Однак на відміну від російських закладів із господарськими двориками, яким не приділяли уваги, в Україні внутрішні двори виконували громадські функції й теж оточувались галереями. Таким чином, в одній споруді сплітались воєдино два принципи організації простору: пластичний (гостиний двір) і просторовий (перистильна базарна площа). Наприклад, у Києві замість двоповерхової споруди, запроектованої архітектором Л. Руска, 1809 р. було зведено одноповерхову з арковими галереями зовні та всередині [16]. У Білій Церкві кубічність

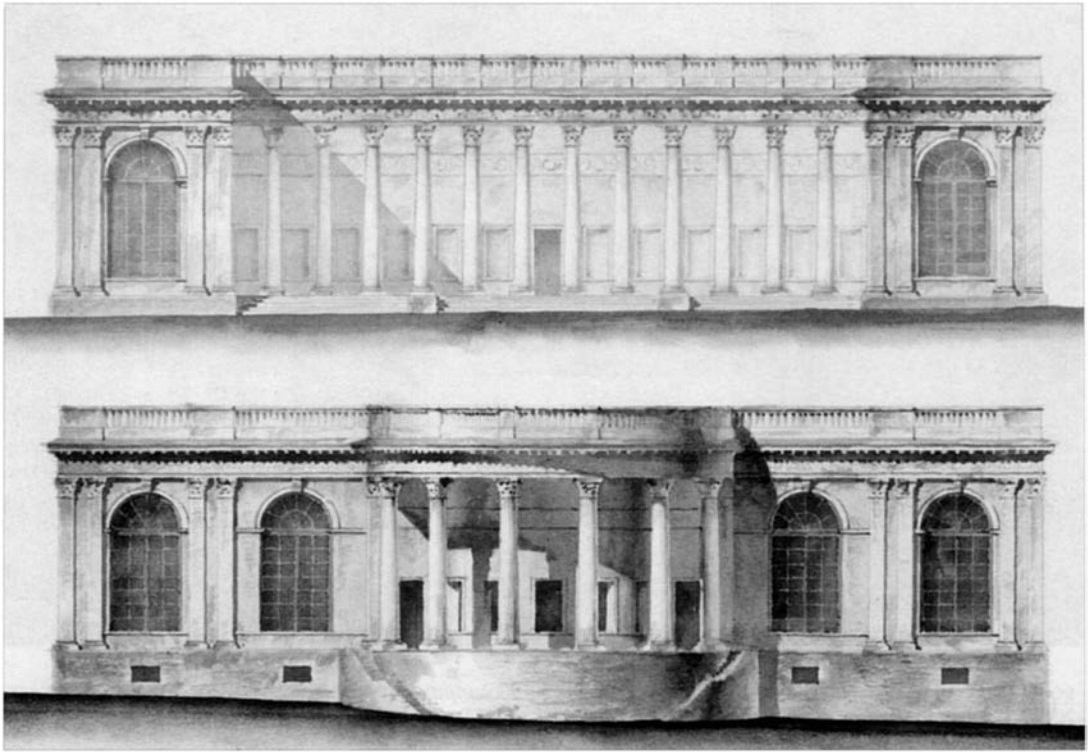
[16] Існуючий гостиний двір на Контрактовій площі в Києві є не відтворенням архітектурної пам'ятки, а реалізацією проекту Л. Руска. Його виконано в сучасних будівельних матеріалах, і він призначався не для торгівлі, а для розміщення найрізноманітніших установ і закладів.

Контрактовий будинок у Києві. 1815—1817 рр. Архітектор В. Гесте.

гостиного двору підкреслено високим цоколем, чарунками галерей і в'їзними портиками, що акцентували середню вісь кожного фасаду. Увага до цих в'їздів мала не лише композиційний, а й функціональний зміст, бо навколо двору теж влаштовували галереї, в яких були розташовані входи до крамниць.

Такі гостині двори стали своєрідною перехідною ланкою до торгових центрів у вигляді базарних площ, забудованих лавками з галереями по периметру. Їх споруджували на півдні України, де вони нагадували про античні перистильні агори. Добре уявлення про них давали базари Одеси. Навколо Старокінної площі розташовувались лавки з арковими галереями, Новобазарної — з одно- й двоповерховими колонними. Галереями ж в основному визначалась велична анфілада трьох площ загальноміського торговельного центру по осі спуску до порту. Грецький базар по всьому периметру оточувався двоповерховими колонними галереями тосканського ордера. На Привізну площу були орієнтовані лавки з аркадами. Середнє положення займала Старобазарна площа, по периметру якої розташовувались крамниці з двоповерховими галереями, а всередині знаходилися відкриті навіси, корпус з лоджіями і високою вежею та чотири павільйони. Новим тут стала поява закритих торгових корпусів, що пізніше розвинулись у тип критих ринків.

Своєрідним фрагментом гостиного двору чи ринкової площі були торговельні ряди, які зберігали функціональну єдність за характером продажу товарів. Підкреслено масивними вони залишались у північно-східних районах України, прикладом чого є споруди у Чугуєві з приземкуватими арковими галереями, у Стародубі — з обважнілими крайніми прольотами колонних галерей, у Ніжині й Лебедині — зі спрощеними і



Купецька біржа в Одесі. 1829—1834 рр. Архітектор Ф. Боффо. Графічна реконструкція М. Мінкуса.

масивними профілями антаблементів. На півдні України галереї торговельних рядів створювали з великими прольотами між колонами і стрункими арками — у Херсоні, Ізмаїлі. Велике розмаїття їх спостерігалося в Одесі. На вулиці Новорибній Фр. Фраполлі збудував крамниці з галереями, утвореними спарованими колонами, а пізніше Дж. Торічеллі — з кільоподібними арками. На вулиці Старорізницькій галереї підтримували рідкі й товстелезні колони, Вівсяного ряду — стрілчасті арки, Щепного — півциркульні двоповерхової висоти. На Правобережжі будували і суцільні торговельні ряди (Ямпіль), і розташовані поруч лавки з різними за формою галереями (Немирів, Златопіль).

Окремі крамниці й шинки в Києві, Одесі, Миколаєві, Феодосії, Гільчі Чеській та інших містах іноді розташовувались у спеціально збудованих спорудах, серед яких виділялась ешопа в Херсоні (1808, архіт. В. Ярославський) [17]. В центрі її підносився двоповерховий масив з невеликою вежею, по флангах розташовувались триосьові одноповерхові об'єми з чотириколонними портиками на торцях, які об'єднувались колонадами тосканського ордера. Сполучення кам'яних площин із наскрізними колонадами, напруженість світлотіньових переходів надавали композиції гостроти, і водночас вона залишалась гармонійною завдяки шляхетним пропорціям усіх елементів і тонко знайденим їх ритмічним співвідношенням. Проте найчастіше

[17] РДІА, ф. 1285, оп. 8, спр. 253, арк. 48.

Гостиний двір у Білій Церкві. Початок XIX ст.

крамниці займали перші поверхи або частини житлових будинків. Однак і в останніх вони були орієнтовані на вулицю чи площу відкритими галереями. Дерев'яні або кам'яні, ці галереї своїм виглядом відображали місцеві архітектурні риси. Наприкінці 30-х років їх використовували все рідше, і як згадка про них на стінах торгових закладів зображувались пілястри з антаблементами або лопатки з імпостами та архівольтами.

Поштові будинки. Значно активізувалось будівництво поштових споруд. Прагнення якнайкраще виявити їхню функціональну специфіку, знайти відповідний просторово-пластичний образ зумовило залучення до цієї справи провідних зодчих і розробку кількох серій "зразкових" проектів, які затверджувались у 1806, 1818, 1823, 1826 і 1831 рр. Враховуючи громадську важливість поштових закладів, їх розташовували в центральних частинах міста. Так, поштамт у Полтаві (1809, архіт. Є. Соколов?) розмістили на Круглій площі й органічно вписали в її ансамбль. Двоповерховий корпус з шестиколонним портиком і з'єднані з ним огорожами одноповерхові флігелі, середини яких виділялись рустованими ризалітами, створювали гармонійну і ритмічно узгоджену композицію. В Одесі пошта знаходилась на розі Катерининської та Поштової вулиць. Її проект було складено у 1804 р. Ф. Вуншем і в 1809 р. перероблено Фр. Фраполлі, який замінив портик колонною лоджією. Крім них в Україні звели десятки подібних споруд, які відзначалися суворими ордерними формами, великими масами і нерідко утворювали цілісні комплекси, що можна побачити в Охтирці, Білій Церкві (1825—1831), Катеринославі (1824, архіт. П. Корбелецький), в Ялті та Алушті (1825—1827, архіт. Ф. Ельсон).

Через прикордонне розташування багатьох областей України функції зв'язку тут виконували також митниці. У проектах Феодосійської митниці планувалась низка споруд з колонадами і бельведерами [18]. Близькими за функціями до них були карантини, комплекси

[18] РДІА, ф. 1424, оп. 2, спр. 342, арк. 1, 2.

Поштамт на Круглій площі в Полтаві. 1809 р. Архітектор Є. Соколов (?).

яких зводилися за участю провідних місцевих і столичних зодчих у портових містах — Одесі, Севастополі, Євпаторії [19].

Споруди лікувальних закладів. Типологічний прогрес в архітектурі будівель для лікування зумовлювався соціальними чинниками. Якщо раніше переважно будували військові шпиталі та лазарети, то тепер основного значення набували цивільні міські лікарні, з'явилися богадільні, яким судилося замінити монастирські лікувальні заклади — релікти Середньовіччя, що продовжували існувати ще у XVIII ст.

Серед закладів для військових видатним архітектурним твором був морський шпиталь у Херсоні, спроектований 1808 р. А. Захаровим і вирішений у вигляді замкненого каре з внутрішнім двором [20]. Фланги розтягнутих корпусів закріплялись двоповерховими об'ємами з портиками, а колонні портали позбавляли гладенькі стіни монотонності. В центрі знаходилась церква з банею, яка з боку двору вирішувалась як напівротонда, оточена колонами. Розташований на північному сході від Грецького форштадту шпиталь довгі роки визначав вигляд околиць Херсона, про що свідчать плани міста, зокрема виконаний 1841 р. [21]

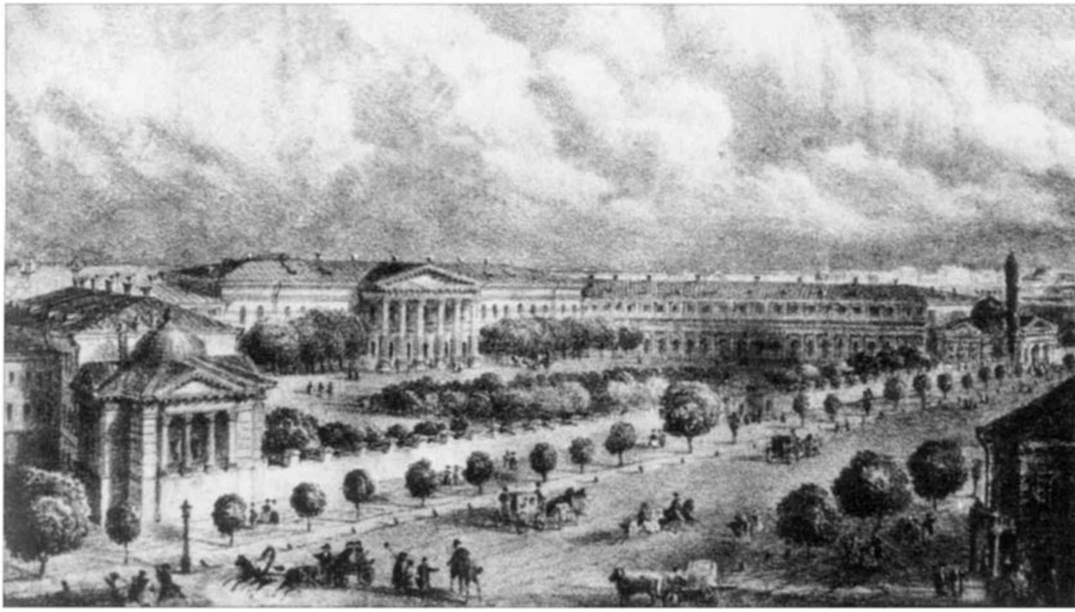
Лікарні своїм виглядом нагадували садибні палаци: головний корпус відсувався в глибину ділянки і крилами охоплювався курдонер. Це мало місце й в Одесі, де до проектування лікарні 1804 р. залучили Тома де Томона [22]. Зведена у 1806—1821 рр. архітекторами Фр. і Дж. Фраполлі споруда відзначалась монументальністю мас, гармонійною уз-

[19] Кресленики С. Дево євпаторійського карантину знаходяться у Феодосійському краєзнавчому музеї.

[20] РДІА ВМФ, ф. 326, оп. 1, спр. 14249.

[21] РДВІА, ф. 349, оп. 41, спр. 5820.

[22] Варіанти проекту Томона зберігаються в Державному Ермітажі Санкт-Петербурга (відділ графіки, № 23450—23452).



Міська лікарня в Одесі. 1806—1821 рр. Архітектори Фр. і Дж. Фраполлі. З гравюри.

годженістю гладеньких стін із шестиколонним доричним портиком. Подібний імпозантний вигляд мала й богадільня у Полтаві (1808, 1820—1823, архіт. М. Амвросимов). Подальший розвиток композиції демонструє богоугодний заклад Кременчука (1808—1810, архітектори М. Амвросимов, А. Карташевський), де головний корпус з традиційним портиком віднесено у глибину двору, а по його боках і в саду збудовано інші споруди, що ставало початком павільйонної системи. Цікавими прикладами стали також лікарні у Чернігові, Катеринославі, Ромнах, Пирятині, Керчі. Велись пошуки типових рішень, що підтверджує споруда в Херсоні (1834—1844, архіт. Каменецький), виконана в спрощених формах бідермеєру. Процес архітектурної еволюції лікувальних будівель завершує в цю добу комплекс у Кам'янці-Подільському (1837) [23], де почали панувати ідеї раціоналізму і всі функції чітко розмежовувались в окремих об'ємах.

Споруди навчальних закладів. З розвитком освіти постала потреба у створенні нових закладів. В їх архітектурі продовжували використовувати прийоми, притаманні житловій. Великі заклади вирішувались як блоки будівель по периметру ділянки або корпусу з крилами навколо курдонера. Невеликі школи й училища нагадували особняки [24].

Перший університет в Україні заснували у Львові. Спочатку він розташовувався у пристосованих будівлях, а в 1848 р. його перевели у триповерховий корпус із внутрішнім двором, споруджений для шляхетного пансіону (1842—1844, архіт. Ф. Штадлер). У 1805 р. від-

[23] Проект опубліковано, див.: Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Москва, 1968. — Т. 6. — С. 322.

[24] Історія будівництва споруд навчальних закладів докладно висвітлена у праці: *Тимофієнко В. І.* Учбові споруди в Україні: Формування типів і стильові особливості // Теорія та історія архітектури. — Київ, 1995. — С. 84—104.

Університет у Києві. 1837—1842 рр. Архітектор В. Беретті.

крили університет у Харкові й розмістили його в колишньому палаці губернатора. Обабіч архітектором І. Вільяновим були зведені П-подібні у плані фізичний і хімічний корпуси, які у 20-х роках надбудували за проектом Є. Васильєва. Своїми ризалітами вони зверталиcь у бік колишнього палацу, утворюючи напівзамкнені двори. Їхні фасади відзначалися суворими ампірними формами — гладенькі стіни розкреслені дощаним рустом і рідко прорізані прямокутними вікнами. Напроти у 1823—1831 рр. за проектом Є. Васильєва звели оригінально вирішений Т-подібний у плані двоповерховий корпус з актовим залом, обсерваторією, церквою й бібліотекою, що розмістилися з трьох боків від центрального вестибюля. Входом до останнього став "утоплений" в масив споруди портик у вигляді своєрідної екседри, яка на фасаді відзначена чотирма колонами та двома бічними пілонами іонічного ордера, увінчаними трикутним фронтоном.

Найімпозантнішу університетську споруду було зведено у Києві (1837—1842, архіт. В. Беретті) у вигляді чотирьох триповерхових корпусів навколо внутрішнього двору. Приміщення були розплановані за коридорною системою, великі простори актового залу, православної й католицької церков у тильному корпусі позначались ризалітом з портиком та напівротондами. Поставлена на узгір'ї, своїми розтягнутими об'ємами, стриманою пластикою мас, урочистістю ордерних форм будівля справляла враження могутньої сили.

Інститут шляхетних дівчат в Одесі. 1829—1833 рр. Архітектор Ф. Боффо. З гравюри.

Інститут шляхетних дівчат у Києві. 1838—1843 рр. Архітектор В. Беретті.

Особливо статичний головний фасад, середню вісь якого підкреслював восьмиколонний іонічний портик, що ледь виступав перед стіною, увінчувався східчастим парапетом і ще більше посилював величність ампірного образу споруди.

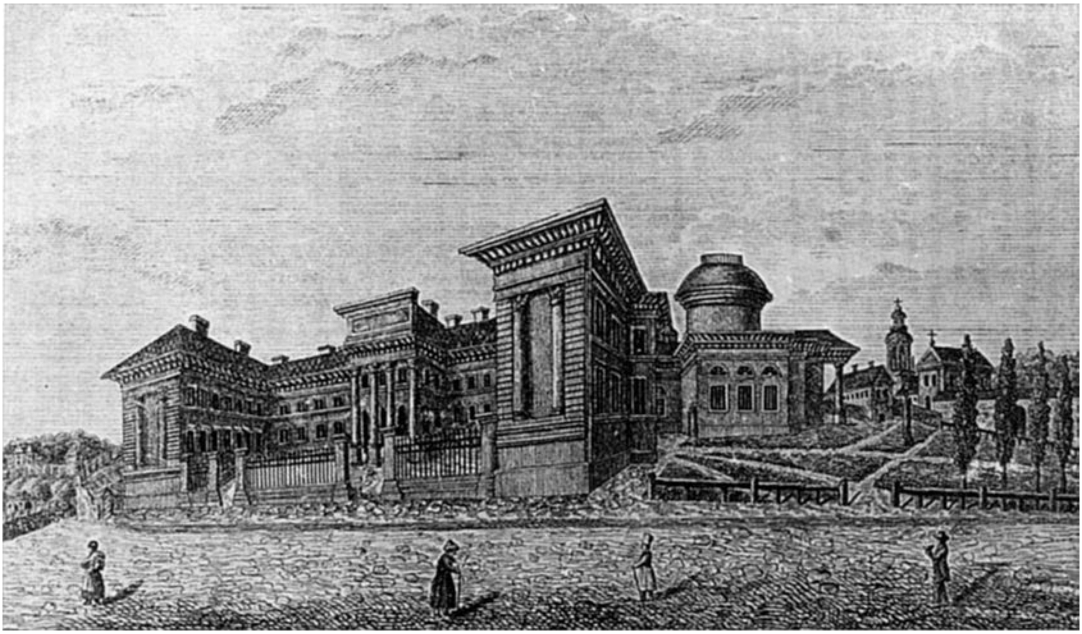
Однак спроба вмістити всі функції в одну, навіть велику, будівлю не вдалася. Ще В. Беретті почав зводити в університетському саду метеорологічну станцію, яку добудував його син — О. Беретті у формах, пов'язаних із вирішенням мо-

Кадетський корпус на Круглій площі в Полтаві. 1832—1840 рр. Архітектор М. Бонч-Бруєвич.

нументальних огорож. В іншому місці за проектом В. Беретті збудували астрономічну обсерваторію з двома напівротондами й фасадами у стриманих ордерних формах. Незабаром виникла потреба у нових навчальних приміщеннях і збудували анатомічний театр (1851—1853, архіт. О. Беретті), що знаходився на іншій вулиці й не був зв'язаний з основною спорудою ні просторово, ні розпланувально.

Розвинутими навчальними комплексами стали у той час ліцеї. Для відкритого 1817 р. в Одесі Рішельєвського ліцею архітектор О. Монферран склав проект, який передбачав вражаючий ансамбль на околиці міста поблизу морського берега. Проте через брак належних коштів для закладу пристосували будівлі між Дерибасівською і Ланжеронівською вулицями (1819, архіт. Ф. Шаль). Лише у Ніжині коштом І. Безбородька збудували ліцей (1824, архіт. Л. Руска), що своїм виглядом нагадував панський палац. Репрезентативність головного фасаду підкреслювала урочиста колонада — 12 доричних колон великого ордера вздовж двоповерхового центрального корпусу об'єднували торці триповерхових ризалітів, завершених трикутними фронтонами. Майстерно знайдені пропорції, ясність композиційної побудови — все надавало ампірній споруді величності й одночасно сприяло гармонійному поєднанню з мальовничим парковим довкіллям.

Аналогічними були інститути шляхетних дівчат, будівлі яких теж найчастіше мали П-подібну у плані форму. Прикладом може слугувати споруда в Одесі (1829—1833, архіт. Ф. Боффо), розташована на затишній околиці міста і звернена двором у бік саду, що спускався до схилів Водяної балки. Парадність головного фасаду підкреслювалась пристінним портиком з шести тричетвертних колон іонічного ордера та ордерною аркадою бічних крил. Інсти-



Бібліотека і музей Оссолінських у Львові. Архітектори Ю. Бем, Я. Зальцман, В. Шмідт, Ф. Бауман. З літографії К. Ауера.

Каплиця бібліотеки музею Оссолінських у Львові.

тут шляхетних дівчат у Полтаві теж знаходився на околиці міста у великому саду (1828—1832, архітектори Л. Шарлемань і О. Штауберт). Проте він відігравав важливу містобудівну роль, його об'єм замикав перспективу Великої Петровської вулиці, головний в'їзд акцентувався урочистими пропілеями з колонами доричного ордера. Площинність фасадної стіни мав контрастно відтіняти шестиколонний портик перед входом, однак його не побудували. Монументальність і значні розміри корпусу у ті часи підкреслювались на флангах галереями-переходами до двоповерхових флігелів.

Найвідомішим серед подібних закладів став Інститут шляхетних дівчат у Києві (1838—1843, архіт. В. Беретті), збудований не на околиці, а на підвищеному відрозі між Печерськом і Старим Києвом. Завдяки своїй розтягненій призматичній масі споруда начебто з'єднувала дві розрізнені тоді частини міста. Головним фасадом вона повернута до Дніпра, звідкіля виглядала могутньою і величавою. Садовий фасад, подібно до фасадів садибних палаців, вирішено інтимніше; краї виділялись ризалітами, а центр додатково напівротондою, верхні поверхи якої оточені ефектною колонадою коринфського ордера. Все це надавало будівлі мальовничості, що добре узгоджувалась з пишною зеленню крутих схилів височини й Хрещатої долини.

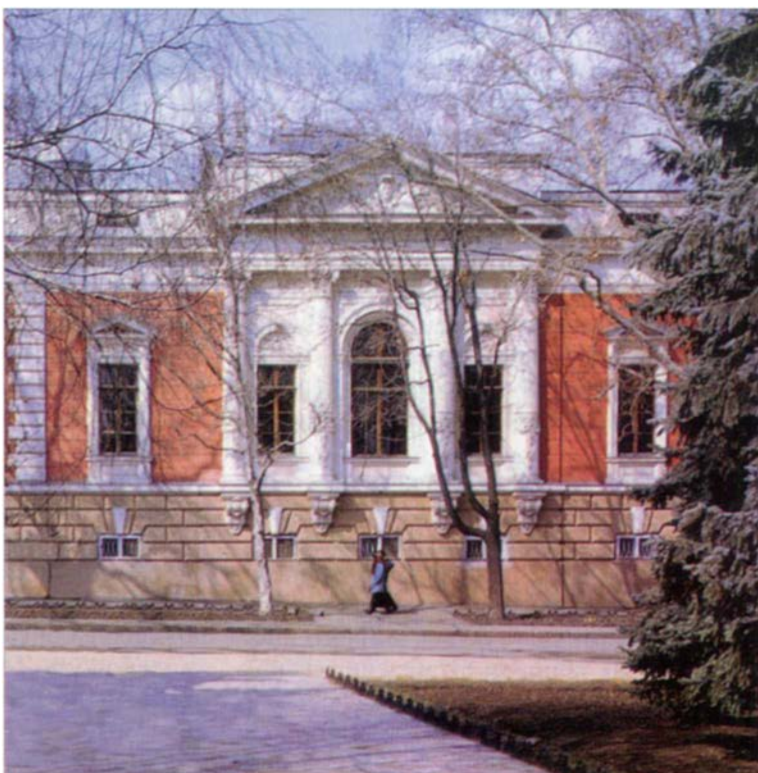
Офіцерські кадри готували у кадетських корпусах. У Полтаві відповідну споруду збудували на Круглій площі (1832—1840, архіт. М. Бонч-Бруєвич). Відіграючи важливу роль у центральному ансамблі, вона вирішувалася в плані у вигляді літери Т: до призматичного триповерхового масиву з боку двору прилягав об'єм церкви. Головний фасад гармоніював з іншими спорудами на площі. На тлі рустованого нижнього поверху і гладеньких двох верхніх чітко виділялись арковий портик унизу і шестиколонний доричного ордера вгорі, який увінчувався трикутним фронтоном, що слугував пластичним переходом до м'якої за абрисом бані на задньому плані. У підкреслено величних ампірних формах на зламі 30—40-х років за проектом архітектора Ч. Акройда під керівництвом інженера Дж. Уптона було зведено комплекс навчальних казарм на Корабельній стороні в Севастополі, серед яких виділяється розташований попереду навчальний корпус. Це велика триповерхова з підвалом споруда з коридорним розплануванням приміщень і п'ятичастинною композицією головного фасаду. Його центр зроблено у вигляді системи виступаючих одна з одної кріповок, середню з яких оброблено шістьма пілястрами великого ордера й завершено трикутним фронтоном. На рівні першого поверху тут виступає арковий портик, до якого підводять широкі сходи зі скульптурами левів на парапетах.

Досить різноманітною була архітектура гімназій та училищ. У їх розплануванні, крім галерей, використовували коридори. Зовнішній вигляд низки споруд характеризувався пластичністю, шляхетністю декору і разом з тим монументальністю й суворістю архітектурного образу. Прикладом може бути гімназія у Харкові (1814—1815, архітектори Є. Васильєв, Л. Ватлет) — Г-подібна у плані одноповерхова дерев'яна будівля на мурованому цоколі. У кутовій частині знаходився вестибюль, позначений на фасаді шестиколонним портиком з трикутним фронтоном на тлі високого парапету. Праве крило з навчальними приміщеннями виконано так, що посередині начебто вилучено дві кімнати і тим самим створено невеликий двір перед ще одним парадним входом, який позначено чотириколонним портиком. Таке оригінальне вирішення запозичене від зразків української дерев'яної архітектури. Пізніше, у 40-ві роки, споруду перебудували у муровану двоповерхову.

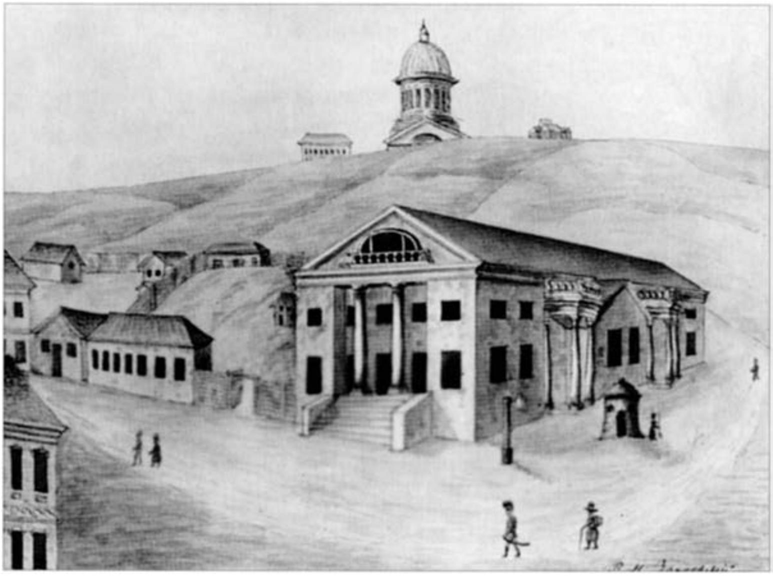
Виразний вигляд мала й гімназія у Херсоні, для якої виділили споруду, раніше збудовану В. Ярославським "для квартирування військових чиновників". П-подібна у плані, вона мала двоповерхову середню частину, що додатково акцентувалась восьмиколонним портиком.

Призматичним об'ємом уздовж вул. Садової було вирішено Рішельєвську гімназію в Одесі (1843, архіт. Ф. Боффо). Тут гладеньку фасадну площину прорі-

*Шляхетне зібрання
в Миколаєві. 1820 р.*



*Англійський клуб
на Біржовій площі
в Одесі. 1841—1842 рр.
Архітектор
Дж. Торічеллі.*

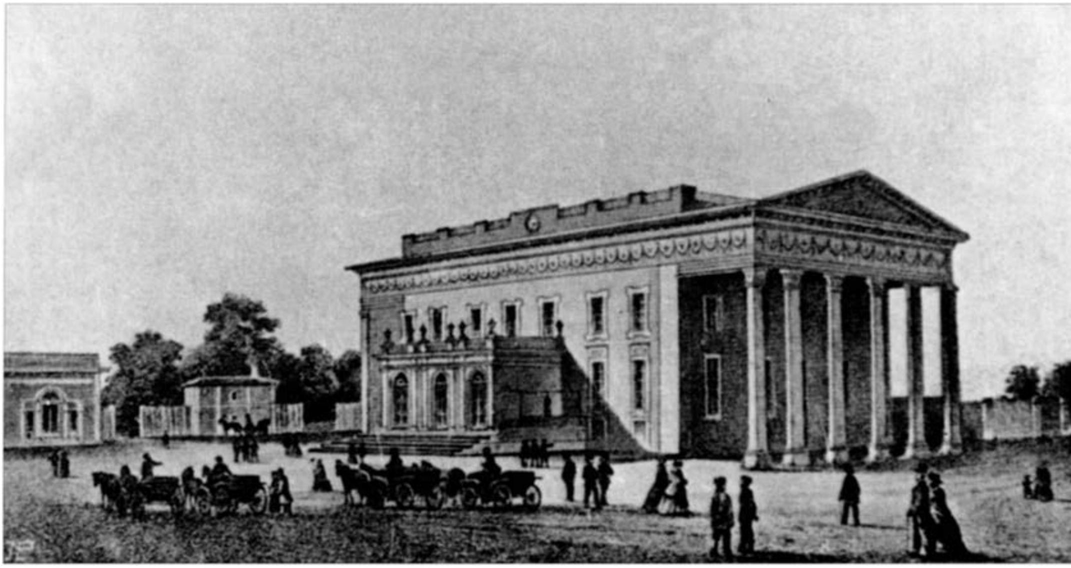


Театр у Києві. 1804—1807 рр. Архітектор А. Меленський. За малюнком М. Закревського.

зали лише прямокутні вікна в оправі наличників із сандриками. Ці раціоналістичні тенденції набули поширення, й у дусі так званої практичної архітектури виникло чимало споруд, а саме дворянське повітове училище на вулиці Костянтинівській у Києві (1832, архіт. П. Дубровський), єврейське й лютеранське училища в Одесі (1834, 1841, архіт. Ф. Боффо), училище в Керчі (початок XIX ст.). Прагнули також впровадити типові проекти, свідченням чого є кресленики столичного зодчого Л. Руска, складені 1809 р. і призначені для будівництва навчальних закладів у губернських і повітових містах Чернігівщини й Полтавщини.

Споруди культурно-освітніх закладів. На початку XIX ст. мережа відповідних закладів швидко розгалужувалась. Із розвитком освіти й посиленням інтересу до старовини почали створюватися бібліотеки та музеї. Характерно, що книги ще збирали як музейні експонати, бібліотеки уподібнювались музеям, і обидва заклади часто поєднувалися в одній будівлі. Об'ємна структура цих споруд запозичувалась із палацового будівництва, що мало місце у Львові. Для бібліотеки В. Баворовського архітектором І. Хамбрезом було перебудовано колишній арсенал Сенявських. Бібліотеку і музей Оссолінських спроектував Ю. Бем, який переробив проект віденського маестро П. Нобіле. Споруду зводили також з використанням конструкцій колишнього монастиря кармеліток у 1831—1832 рр. Я. Зальцман і В. Шмідт (оздоблення інтер'єру — архіт. Ф. Бауман) і по-садибному розмістили в глибині двору. До корпусу з крайніми ризалітами і середнім портиком збоку примикав об'єм каплиці, завершений банею. Вишукані ордерні форми, невимушеність композиції, добре знайдені пропорції — все це зробило будівлю однією з кращих у Львові.

Музеї проектувалися компактними об'ємами в традиціях античності. Композицію еллінського периптеру було покладено Дж. Торічеллі в основу музею старожитностей на терасі гори Мітрідат у Керчі (1834—1835). У вигляді призматичного об'єму він виконав та-



Театр в Одесі. 1804—1809 рр. Архітектори Тома де Томон, Фр. Фраполлі. З гравюри.

кож будівлю археологічного музею та міської бібліотеки в Одесі (1836—1837). Проте тепер стіни декорували ордерними аркадами, форма яких була запозичена з палладіанської базиліки у Віченці. Античні форми були використані Дикаревим у будівлі морської бібліотеки в Севастополі (1849, архіт. С. Уптон), від якої збереглась так звана Башта вітрів.

Більшість клубних споруд нагадувала житлові будівлі й виконувалась у формах ампіру. До них належать дворянські зібрання в Києві (1800—1810, архіт. А. Меленський) і Харкові (1814—1820, архітектори В. Лобачевський, Є. Васильєв). Іноді ці споруди набували містоформувального значення. Так, шестиколонний портик шляхетного зібрання у Миколаєві (1820) ефектно замкнув перспективу Адміральської вулиці. В Полтаві на Круглій площі розмістилася двоповерхова будівля з мезоніном, виділеним портиком коринфського ордера (1810, архіт. М. Амвросимов). Розташований між Театральною і Біржовою площами англійський клуб в Одесі (1841—1842, архіт. Дж. Торічеллі) виконано дуже пластично, кожний його фасад оригінально вирішено, а всередині влаштовано маленький двір.

Тривало створення театрів. Їх структура на той час визначалась розташуванням по одній осі великих просторів сцени і залу для глядачів, які вписувались у призматичний об'єм з парадним портиком на торці. Така композиція походила від античних простильних храмів. Проте типових проектів для цих споруд не передбачалось, їм належало бути унікальними, відрізнятись розмірами, характером пластики тощо. Театр у Полтаві (1810, архіт. М. Амвросимов) поставлено на прямокутній площі, його портик повернуто до головної вулиці. Перший театр у Києві (1804—1807, архіт. А. Меленський) розташовувався перед площею на початку майбутнього Хрещатика і являв собою невелику призматичну будівлю з двосхилим дахом, гладенькими стінами, рідко прорізаними отворами і вхідною екседрою на

Театр Скарбека у Львові. 1836—1842 рр. Архітектори Л. Піхль, Я. Зальцман. З гравюри.

головному фасаді. Гармонійного вигляду набув театр в Одесі, збудований в 1804—1809 рр. Фр. Фраполлі, який використав проект Тома де Томона. Гладінь його кубічної маси контрастно відтіняв шестиколонний портик іонічного ордера.

Новим явищем, характерним вже для майбутньої доби, стала спроба поєднати в одній будівлі функції видовищного закладу і багатоквартирного будинку. Її зробили архітектори Л. Піхль та Я. Зальцман, котрі у 1836—1842 рр. збудували театр Скарбека у Львові у вигляді каре з двома внутрішніми дворами, які розділялися корпусом глядацького залу і сценою. Фасади величезної чотириповерхової споруди мають ордерні композиції з виділеними осями флангів і центрів, а вхід до театру акцентовано портиком великого ордера.

4.1.4. Житлові та виробничі будівлі

У масовій забудові міст і сіл зберігались регіональні особливості різних частин України, віддзеркалювалася структура населення й чітко простежувалася стильова еволюція. Останнє значною мірою зумовлювалось адміністративним контролем за містами, що регламентував будівельні матеріали, встановлював протипожежні норми і прагнув дотримуватися "зразкових" фасадів, створених у столиці зодчими Л. Рускою, В. Гесте і В. Стасовим. Подібними до них були проекти А. Меленського, Фр. Фраполлі, І. Колодіна, Дж. Торічеллі, І. Козлова та інших, за якими забудовували міста. А оскільки "зразкові" фасади жител виявились непридатними для національних меншин, то для кримських татар у 1818—1820 рр. були виконані взірці фасадів "на азиатский манир" [25].

Особняки. У першій третині XIX ст. міська забудова Слобідської та Лівобережної України разом із Києвом стала капітальнішою, більш раціональною. Сформувалось кілька прийомів об'ємно-просторової композиції. Найпоширені-

[25] ДААРК, ф. 27, оп. 13, спр. 82.

Будинок з мезоніном на вулиці Московській № 40 у Києві. 1820 р.

шими були одноповерхові будинки, повернуті на вулицю трьома, п'ятьма або сімома вікнами, що обрамовувались різними наличниками, акцентувалися сандриками чи фільонками, а простінки іноді збагачувались пілястрами або лопатками. Нерідко особняки мали велику довжину — дев'ять і більше вікон на головному фасаді. Це будинки на вулиці Покровській № 11 у Києві, на провулку Соляниковському № 1 у Харкові [26].

За взірцями палаців чимало особняків зводилось із середнім портиком, наприклад, флігель на вулиці Спаській № 16 або будинок капітана Корта на Печерську в Києві. Розчленовану канелірованими пілястрами фасадну стіну особняка на вулиці Клочковській № 43 у Харкові теж контрастно відтіняв іонічний портик. Доричний портик з чотирьох приземкуватих колон надавав особливого затишку привітному будинку на Келінській площі в Полтаві. Часто портик вирішували площинно, начебто притискуючи до стіни. У Києві на вулиці Покровській № 5 зведено особняк, центр якого акцентовано спарованими колонами тосканського ордера. Інколи плоский портик влаштовували на другому поверсі — будинки на вулиці Сагайдачного № 20 чи Крутому спуску № 4.

Поширеними були будинки з мезонінами, що від "зразкових" відрізнялись двоповерховим портиком чи більшими габаритами мезоніну. Прикладами цього є збудовані в Києві особняки на вулиці Московській № 40 та на розі Набережно-Хрещатицької вулиці й Ігорівського провулка. Доволі багато споруджувалось двоповерхових будинків призматичної форми з різним декором, пропорційною та ритмічною композицією фасадів, про що свідчать особняки на вулицях Хоревій № 6 (1830, архіт. Л. Станзані), Сковороди № 9 у Києві, Римарській № 7 і 9, Кузнецькій № 22, провулку Кравцова № 2,

[26] Деякі риси житлової забудови Києва і Харкова висвітлені в працях: Звід пам'яток історії та культури України: Київ / За ред. П. Тронька. — Київ, 1999. — Кн. 1, ч. 1; *Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю.* Харьков. От крепости до столицы: Заметки о старом городе. — Харьков, 1998. — С. 255—269.

Кам'яниці на вулиці Шевській № 8 і 10 у Львові. Початок XIX ст. За участю скульпторів Г. Вітвера і А. Шімзера. Фото Х. Ковальчук.

проспекті Московському № 36 і 44 (архіт. А. Тон) у Харкові.

У розплануванні особняків виділялись приміщення, повернуті вікнами на вулицю та зв'язані між собою анфіладним прийомом. У разі дво- чи триповерхової висоти сходи займали периферійне положення, нерідко їх робили виносними. Тому дворові й бокові фасади обростали дерев'яними навісами, галереями на стовпах, колонах чи консолях.

Деякі зміни спостерігалися також у Правобережній та Західній Україні, де вигляд більшості особняків став суворішим, характер ордерного вирішення — стриманішим. Як свідчить забудова Златополя, Зинькова, Житомира (вулиця Бердичівська № 60 і 61), Кам'янця-Подільського (вулиця Шпитальна № 7), Білої Церкви та інших міст, значного поширення набули одноповерхові, витягнуті в довжину будинки з ризалітами для дрібних поміщиків і священиків. Входи позначали портиками із занадто тонкими або, навпаки, приземкуватими колонами та спрощеними капітелями. Між ризалітами, збагаченими портиками, інколи акцентованими лопатками, часто

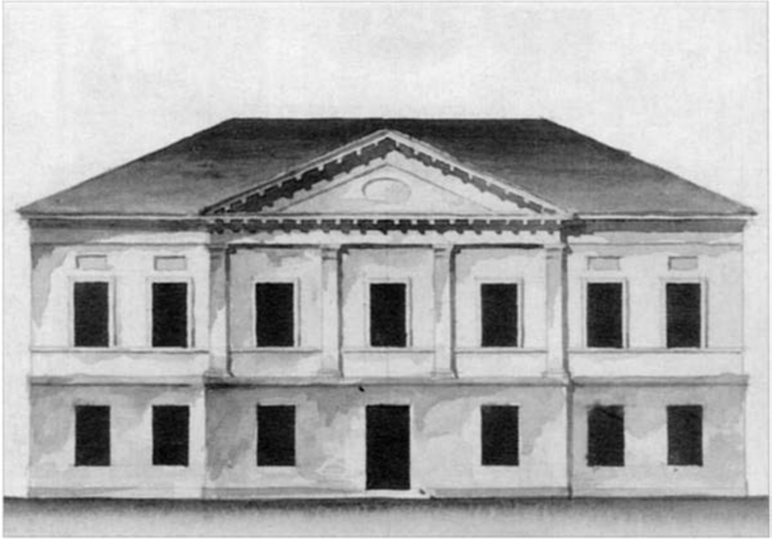
Будинок на вулиці Театральній № 10 у Львові. 1850 р. За участю скульптора П. Евтельє.

влаштовували галереї. У Вінниці, Немирові, Тульчині, Житомирі теж зводилось чимало споруд призматичної форми з центральним портиком. Іноді останній заміняла вхідна лоджія, що мало місце у будинку на вулиці Р. Люксембург № 15 у Кам'янці-Подільському.

Ще яскравіше нові тенденції проявилися в особняках, які споруджували у центральних кварталах міст. Так, у Львові згідно зі стильовими вимогами ампіру було перебудовано низку споруд на площі Ринок № 8 (архіт. Ф. Бауман), 7, 9, 29, на вулицях Л. Українки № 30 і Федорова № 1 (початок XIX ст., архіт. Ф. Пахман), Галицькій № 15 і 20, Ставропігійській № 4, Краківській № 15 і 24, Театральній № 24. А завдяки інтенсивній творчій діяльності скульпторів Г. Вітвера, А. і Й.-Б. Шімзерів, П. Евтельє, Г. Красуцького будинки на вулицях Вірменській № 21 і 23, Краківській № 4 і 11, Шевській № 10 і 12, Театральній № 10 та на площі Катедральній № 2 набули дуже оригінального вигляду й органічно продовжили притаманні саме забудові Львова мистецькі традиції.

Величезне житлове будівництво велося у містах Південної України. Тут теж переважно будували одноповерхові особняки на 3—7 віконних осях на головному фасаді. Крім них зводили одноповерхові будинки, що займали всю довжину червоної лінії або й бокові ділянки. До вулиць вони повернуті високими парапетами. Односхилі дахи зумовлені нестачею води та влаштуванням посеред дворів підземних цистерн, куди стікали з дахів дощова вода й тала волога. В Одесі, Херсоні та інших містах збереглися цистерни з виконаними на високому мистецькому рівні мармуровими отворами і чавунними станинами з корбами для підйому відер.

У зовнішньому вигляді особняків домінували горизонтальні членування й підкреслювалася середня вісь. Це відбилося в численних будівлях, зведених в Одесі на Приморському бульварі № 2 і 3, вулиці Дерибасівській № 24 (архіт. Фр. Фраполлі), в Херсоні на вулицях Соборній № 4 і 10, Суворовській № 3, Богородицькій № 34, у Миколаєві на вулицях Малій Морській № 9 і Декабристів № 16, в Керчі на вулиці Театральній № 2 і 36. Вхід у центрі будинку часто акцентували портиком, що мало місце в Бериславі, Євпаторії, Миколаєві (вулиці Нікольська № 32 і 32-а,



Житловий будинок на вулиці Дерибасівській № 24 в Одесі. 1797 р. Архітектор В. Ванрезант. Реконструкція 1807 р. Архітектор Фр. Фраполлі. Графічна реконструкція М. Мінкуса.

Глазенапівська № 15 і Купецька № 95). Якщо вхід зміщувався на фланг, то й він виділявся порталом чи двоколонним портиком, що бачимо у тому ж Миколаєві на вулицях Адміральській № 1 і 8, Нікольській № 7 і Купецькій № 23.

Популярні на Лівобережжі й Правобережжі будівлі з мезонінами на півдні України зводили рідко. Збереглись лише поодинокі приклади на вулицях Київській № 27 у Сімферополі, Даля № 7 у Луганську, Пушкінській № 22 у Миколаєві. Проте тут з'явились особняки з крихітними двориками, обнесеними по периметру галереями, у зовнішньому вигляді й структурі яких відроджувались античні традиції, наприклад будинки на Красному провулку № 14—30 в Одесі.

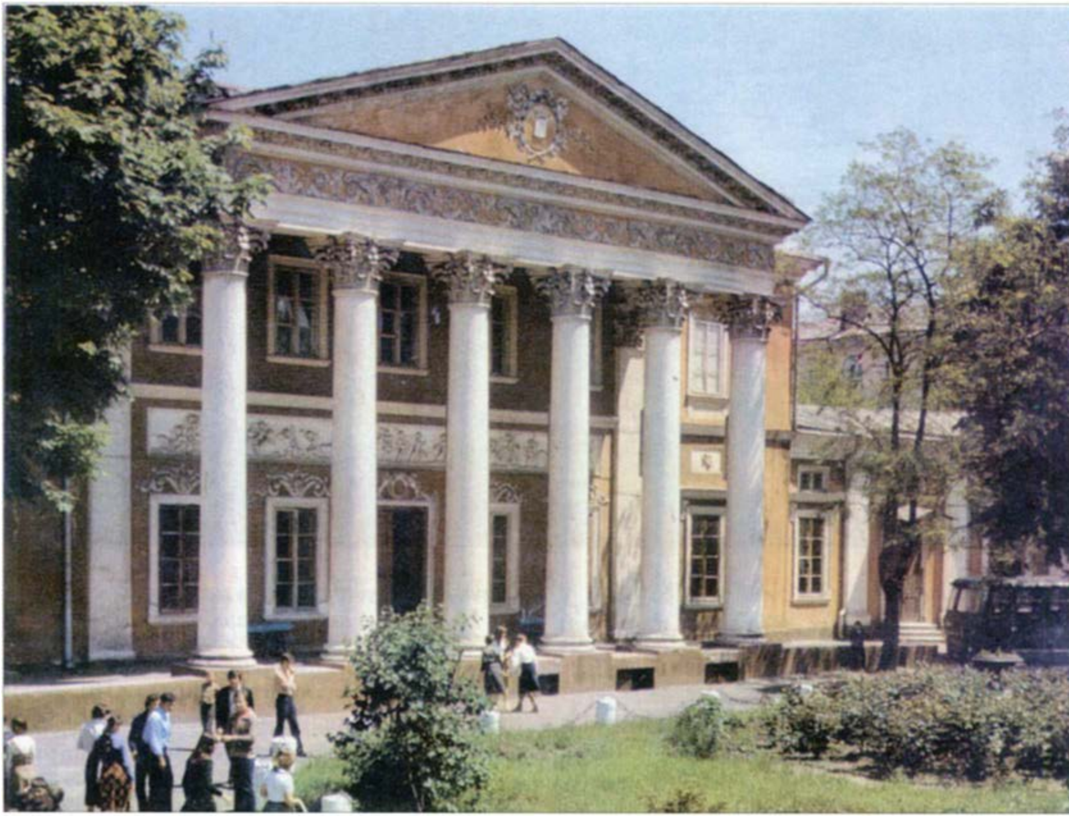
У 30-ті роки в архітектурі посилились декоративні тенденції, що можна бачити в особняку Камо на Тираспольській площі в Одесі (1834, архіт. Дж. Торічеллі), двоповерховій будівлі з анфіладами залів уздовж вулиць і напівротондою, орієнтованою у двір. Розкреслений дощаним рустом нижній поверх прорізано невеликими отворами, більші вікна другого парадного поверху оформлені наличниками, сандриками, над ними розміщено стрічки панно з ліпними гірляндами. Завершено споруду антаблементом з пишно прикрашеним фризом і парапетом з балясинами. Одночасно в деяких будинках декор намагалися звести до мінімуму. Чимало творів І. Козлова в Одесі, І. Колодіна в Сімферополі вирішено геометрично, чіткими об'ємами, виразність яких досягалась пропорційною узгодженістю мас, їх масштабною домірністю й тактовністю нечисленних пластичних акцентів.

Палаци. Важливе значення у забудові міст першої третини XIX ст. зберігали житла сановників і міської верхівки. Однак на відміну від попередньої доби, коли переважно варіювалась композиція центрального корпусу з крилами і курдонером, тепер спостерігається більше розмаїття. Зрозуміло, будується також чимало споруд із традиційним рішенням. Так, у Херсоні на вулиці Богородицькій № 1 палац розташувався паралельно вулиці за парадним двором, відгородженим металевими гратами на підмурках. Вхід до одноповерхової на

Житловий будинок на вулиці Нікольській № 32 у Миколаєві. Початок XIX ст.

підвалі споруди, виконаної 1820 р. у стриманих ампірних формах, виділено чотириколонним портиком тосканського ордера. Найяскравішим зразком цього типу є палац О. Потоцької-Наришкіної (1823—1828) на вулиці Софіївській № 5 в Одесі. Двоповерховий корпус із шестиколонним коринфським портиком відсунуто у глибину ділянки, крила служб півколом охоплюють курдонер, відділений від вулиці чавунними ґратами. Внутрішні приміщення мають анфіладне розпланування, парадні зали з вишуканим оздобленням розташовані на першому поверсі.

Разом з тим спостерігалась тенденція до зменшення курдонерів. У тій же Одесі поруч з палацом О. Потоцької-Наришкіної знаходився палац О. Потоцького (1819), де розміри двору набагато менші, житловий корпус з іонічним портиком "наближено" до вулиці. У подальшому курдонер зникає зовсім і забудова ділянки стає периметральною, подібно до італійських палаців. Таким є палац Шидловського на Приморському бульварі № 9 (1830, архіт. Ф. Боффо). Його приміщення розплановані за анфіладною та галерейною системами, зали багато декоровані живописом і ліпленням. Внутрішній двір поділено на парадну й інтимну частини, а повернутий до бульвару фасад, виконаний в дусі ренесансу, відзначається урочистістю та монументальністю. Подібні вирішення простежувались і в Харкові. Головний корпус із парадним входом, позначеним колонним чи пілястровим портиком та фланкуючими флігелями, виносили на червону лінію ділянки, що мало місце на вулицях Чернишевській № 14 (1814, архіт. В. Лобачевський), Катеринославській № 13 (1832, архіт. А. Тон), Міщанській № 16 (А. Тон), або акцентували ріг ділянки — вулиця Катеринославська № 23, 30 (І пол. XIX ст.). Поверненням до минулого і звичного можна вважати влаштування парадного двору всередині садиби. Так, на вулиці Благовіщенській № 26 (початок XIX ст., архітектори Є. Васильєв, А. Тон) П-подібний у плані корпус винесено на червону лінію ділянки, а вхід до палацу вла-



Палац графині О. Потоцької-Наришкіної на вулиці Софіївській № 5 в Одесі. 1823—1828 рр. Загальний вигляд.

штовано з боку двору під чотириколонним портиком коринфського ордера.

Аналогічні процеси відбувались і в Західній Україні, прикладом чого є палац Дзедушецьких на вулиці Театральній № 18 (1830, архіт. В. Равський-старший) у Львові. Тут в умовах щільної забудови будівлі згруповані навколо невеликого прямокутного двору, куди веде арковий проїзд у лицьовому корпусі. Центральна частина його фасаду також підкреслена величезною двоповерховою лоджією з чотирма доричними колонами і трикутним фронтоном.

Багатоквартирні будинки. Для задоволення житлових потреб прибулого населення у великих торговельних й адміністративних центрах почали зводити будівлі з приміщеннями для здавання в найм. На відміну від особняків вони були кількаповерховими, з галерейним розплануванням, займали чільний бік ділянки, а іноді й весь її периметр. Це можна побачити в Києві на розі вулиць Покровської, Андріївської та Сагайдачного. Будинок Волохова на вулиці Павличенко в Севастополі являв собою двоповерхову Г-подібну в плані будівлю. До квартир входили з дворових галерей, куди вели розташовані збоку сходи, початок яких було оформлено порталом. Середні осі багатоквартирних будинків у Херсоні на вулицях Ерделівській № 23 і Суворовській № 8 підкреслено арками проїздів у двори, балконами, пілястрами та парапетами. Аналогічне пла-

Палац графині О. Потоцької-Наришкіної на вулиці Софіївській № 5 в Одесі. Центральний зал.

нування мали також чимало будинків у Миколаєві, про що свідчить будівля на вулиці Купецькій № 69.

Багато таких споруд зводилось і в Одесі. Житлові корпуси зазвичай оточували внутрішній двір з мармуровими отворами цистерн посередині та зеленими газонами, на нього виходили колонні й аркові галереї зі сходами. Проїзд до затишного двору влаштовували в центрі лицьового корпусу, гарно оформлювали нішами, пілястрами, аркатурами та іншими ордерними формами, які разом з добірною брамою створювали парадне враження. Розташування віконних прорізів, наличники й сандрики, обробка стін рустом, міжповерхові тяги та вінчаючі карнизи підкреслювали горизонтальні ритми фасадів багатоквартирних будинків усіх різновидів (будинок Лучича, 1827, архіт. Ф. Боффо; будинок Мойсеєва, 1835, архіт. І. Козлов). Порівняно рідко домінували вертикальні розчленування, як у зведеному Дж. Торічеллі будинку на вулиці Ланжеронівській № 3. Тут центральний об'єм здіймається над фланкуючими крилами, а середня вісь підкреслена триарковою лоджією над проїзною аркою воріт.

Найбільш представницький вигляд мали споруди з дорогими квартирами (будинок Россі на Катерининській площі, 1835, архіт. Дж. Торічеллі). Інколи у них було секційно-анфіладне розпланування, а їхні фасади оформляли

Багатоквартирний будинок на проспекті Свободи № 1—3 у Львові. 1809—1811, 1821—1822 рр. За участю скульпторів Г. Вітвера і А. Шімзера. Фото Х. Ковальчук.

колонами, пілястрами, балюстрадами тощо. У будинках на жвавих вулицях нижній поверх відводили під крамниці, тому нерідко його вирішували у вигляді аркової галереї (будинок Милованової, 1837, архіт. Ф. Боффо), але частіше чергувались багато оздоблені дверні та віконні прорізи, як у споруді на розі вулиці Дерибасівської та провулка Колодязного (1835, архіт. Дж. Торічеллі).

Чимало подібних споруд зводилося й у Львові. Крім будівель на площах Міцкевича № 9 і Катедральній № 7—8, слід відзначити чотириповерхову на розі вулиць Краківської № 34 і Яна Жижки зі скульптурними фризами й люнетами на фасадах. Солідно виглядає триповерховий будинок Піллерів на вулиці Винниченка № 8 (1839, архіт. Ф. Томек) завдяки рустованому нижньому поверху, великому ордеру пілястр, що об'єднують два верхніх поверхи, та тактовно включеним у композицію барельєфам і статуям, виконаним скульптором Й.-Б. Шімзером. Така сама містоформувальна роль належить будинку фірми "Й. Гаусман і В. Віоланд" на проспекті Свободи № 1—3 (1809—1811, 1821—1822), величезну триповерхову площину якого урізноманітнено двома кріповками, оформленими канелірованими пілястрами і скульптурними рельєфами, виконаними Г. Вітвером і А. Шімзером. Значно суворіше виглядає витриманий в дусі пізнього ампіру будинок на вулиці Винниченка № 24 (1838, архітектори Я. Зальцман, Ф. Ондерка).

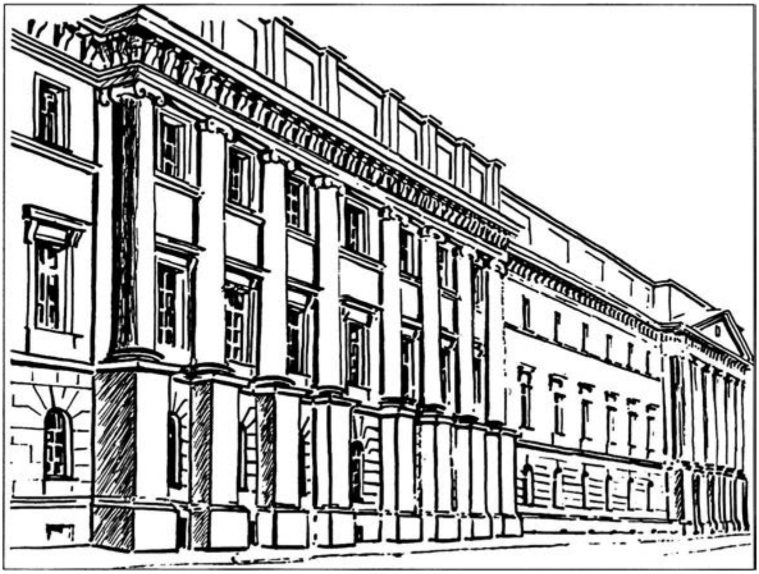
Готелі. Для тимчасового перебування у містах почали будувати спеціальні споруди. Проте готелями у сучасному розумінні вони ще не були, оскільки функції обслуговування залишались мало розвиненими. Тому роль таких споруд часто виконували багатоквартирні будинки. Останні з часом змінювали своє призначення, що мало місце з будинком Завадовського на Приморському бульварі № 8 в Одесі, який через кілька років переобладнали у "Петербурзький" готель. Однак якщо споруди і зводили спеціально для цієї мети, то вони майже не відрізнялись від тогочасних багатоквартирних будинків, про що свідчать "Руський" і "Англійський" готелі у Львові, будівлі у Золочеві та інших містах.

Будинок на Контрактовій площі в Києві. 30-ті роки XIX ст.

Функціонально близькими до готелів були заїжджі будинки. Як приклад можна згадати двоповерхові на цоколі корпуси на вулиці Рибній № 24 і 26 (архіт. А. Тон). Г-подібні у плані, вони утворювали обширне подвір'я для кінно-гужового транспорту. Стримано вирішені фасади збагачувались плоскими портиками з трикутними фронтонами.

Будинки ремісників і дрібних торгівців. Значну частину міської забудови становили багатофункціональні споруди, де житло часто розташовувалось над виробничими чи торговельними й складськими приміщеннями. Входи до квартир влаштовували з боку двору. В Києві на розі Контрактової площі та Костянтинівської вулиці крамниці внизу розкривались ордерними аркадами, тоді як гладенька стіна другого поверху лише прорізалась вікнами з наличниками й сандриками. Контраст між розкресленим дощаним рустом і прорізаним дверима майстерень нижнім поверхом і верхнім, житловий характер якого акцентовано балконом, спостерігався й у Кам'янці-Подільському на Шкіряному провулку № 11. Аналогічні будівлі траплялись у Могилеві-Подільському, Тульчині та інших містах і містечках. Ще наочніше поєднання різних функцій в одному будівельному об'ємі простежується у Львові, прикладом чого є триповерхова споруда на площі Міцкевича № 9, що займала торець кварталу між вулицями, а всередині знаходився прямокутний двір. Нижній поверх відводили під крамниці з великими арковими вікнами, два верхніх з галерейним розплануванням призначались для житла і власників, і орендаторів. Центр фасаду, що виходив на площу, виділявся семиосьовою кріповкою, проїздом у двір, балконом і пілястрами великого ордера в простінках.

У південних містах житла ремісників і купців на другому поверсі над крамницями й майстернями, як правило, групувались уздовж галерей, влаштованих з боку двору. Інколи приміщення з'єднувались за анфіладною системою, як в Одесі у будинку на розі Олександрівського проспекту і вулиці Поштової (1834,



Сабанські казарми в Одесі. 1827 р. Малюнок автора.

архіт. Ф. Боффо). Якщо споруди були одноповерховими, то житловий корпус прилягав до майстерень чи крамниць під прямим кутом з боку двору, прикладом чого є споруда на Соборній вулиці № 28 у Херсоні. В деяких випадках житло купців виділялось в окремий об'єм, що блокувався зі складськими приміщеннями у цілісну композицію (будинок Россолімо в Одесі, 1828, архіт. Ф. Боффо).

Аналогічні вирішення мали місце й у Криму. Композиційним центром споруди у Феодосії (1808) був одноповерховий склад з вісьмома вхідними арками. З обох боків його фланкували корпуси з крамницями внизу і житловими кімнатами вгорі. В іншому випадку зводилась двоповерхова споруда з центральним портиком. Проте перед нижнім поверхом було влаштовано колонну галерею, яка й виявляла двоїстість функціонального призначення будівлі.

Виробничі споруди. У багатьох випадках складовою частиною архітектурних ансамблів були будівлі підприємств, наприклад, у катеринославській суконній фабриці, миколаївському адміралтействі, одеському порту і карантині. Завдяки добре продуманому розплануванню для раціональної організації технологічних процесів окремі споруди промислового і господарчого призначення вирізнялись чіткістю своїх об'ємів, скупістю ордерного декору, завдяки чому наочніше домінували великі площини стін. Свідченням цього є доменна піч в урочищі Ангелів у Галичині (1808—1811, інж. І. Маутнер), провіантський магазейн у с. Вороньки на Полтавщині, паперова фабрика в Проскурівці на Поділлі. Нерідко їх стінові маси, прорізані невеличкими вікнами, підкреслювались порталами, архівольтами та іншими елементами, трактованими лінеарно, графічно, як у фасадній композиції стаєнь Новолимарського кінного заводу на Луганщині (1819—1822, архіт. І. Кутепов).

Часто зовнішній вигляд виробничих споруд мав багато спільного з іншими типами будівель. Так, на Чернігівщині, споруджуючи невеликі склади, перед фасадами влаштовували галереї, через що вони нагадували торговельні закла-

ди, як, скажімо, будівлі у Новгороді-Сіверському та с. Тиниці. В Одесі, де велась зовнішня торгівля хлібом, у центральних кварталах споруджували сотні магазейнів для зерна, які майже не відрізнялись від розташованих поруч житлових будинків [27]. Деякі з них мали підкреслено урочисту композицію, нагадуючи палаци, про що свідчать так звані Сабанські казарми (1827) — величезна триповерхова споруда з пристінними колонними портиками в центрі й на флангах.

Виробничі комплекси. При створенні великих виробництв простежується прагнення досягти ансамблевого характеру забудови. Будівництво їх на державні капіталовкладення та у відносно стислі терміни зумовило те, що чимало з них вирішувалось на дуже високому художньому рівні. Свідченням є суконна фабрика в Катеринославі. Місце для неї виділили ще 1792 р. між майбутнім проспектом і Дніпром. Незабаром прямокутні квартали забудували дерев'яними й землебитними спорудами, можливо, за проектами архітектора Ф. Волкова. У 1804 р. вона з цивільного відомства перейшла у військове, а з середини 20-х років мануфактуру реконструювали і замість занепалих спорудили нові муровані будівлі [28]. Всього 1833 р. тут налічувалось 197 різних споруд, найголовніші з них були прикрашені колонними портиками і лоджіями, вирізнялись монументальним виглядом масивних стін.

Завдяки серединному положенню, величезній довжині (140 м) і триповерховій висоті композиційним центром був прядильний корпус (кінець 20-х — початок 30-х років XIX ст., архітектори Д. Вісконті, О. Штауберт), збудований у досить стриманих пластичних формах. З обох боків його оточували двоповерхові ткацькі корпуси (20-ті роки XIX ст., архітектори Д. і П. Торопови), які теж були вирішені призматичними об'ємами. Проте їх пом'якшували пластично оформлені фланги та активні центри у вигляді портиків із 10 і 12 тричетвертних колон доричного ордера, що підтримували антаблементи і ступінчасті парапети. Завдяки цьому фронт цих трьох споруд з властивими ампіру площинністю й горизонтальною протяжністю вирізнявся врівноваженою симетрією, величавою монументальністю.

Неподалік розташовувалась ще одна група з трьох будівель. У центрі знаходився адміністративний корпус (1825—1826, архіт. П. Торопов) з плоским шестиколонним портиком і високою циліндричною вежею, а по боках — склади з ошатними, насиченими ордерними формами середніми частинами. Крім того, квартали фабрики були щільно забудовані складськими й виробничими будівлями, а ділянки для житла персоналу — одноповерховими з мезонінами особняками, що теж виглядали вельми гармонійно. Все сприяло формуванню урочистого, стилістично цілісного ансамблю.

Значними виробничими комплексами стали адміралтейства [29]. Ще наприкінці XVIII ст. у Миколаєві під керівництвом архітекторів В. Ванрезанта, М. Портарія та інженера І. Князєва було зведено великий комплекс будівель. Довгі призматичні корпуси один-півтора поверхи

---

[27] *Тимофієнко В. І.* Шляхи формування типів складських споруд на Півдні України // Архітектур. спадщина України. — 1994. — № 1. — С. 135—156.

[28] *Дружинина Е. И.* Судьба крупнейшего государственного предприятия Новороссии // Общество и государство феодальной России. — Москва, 1975. — С. 95—103.

[29] *Петренко В. Ф.* Основные этапы и особенности развития промышленного зодчества Украины в период 1780—1860 гг. // Памятники архитектуры Украины (новые исследования). — Киев, 1986. — С. 167—185.

заввишки торцями з'єднувались один з одним, утворюючи в плані зламану лінію. Середні частини кількох будівель акцентувались мезонінами, типовими для багатьох громадських споруд міста. У 1818 р. за проектом Ф. Вунша кілька з них перебудували і сформувалася стрічка одноповерхових складів, над якими ритмічно здіймались двоповерхові корпуси з величезними арками посередині та аттиковими напівповерхами. Композиційним центром мала стати двоповерхова споруда з кріповками на флангах і доричною колонадою на головному фасаді. Посередині здіймався семиосьовий напівповерх з трикутним фронтоном. Усе це створювало східчасту композицію, органічно вписану в загальний фронт забудови. У подальшому тут в ампірних формах споруджувався ливарний цех (архітектори Ч. Акройд, Л. Опацький), а за проектом Ч. Акройда територію було оточено стінами з монументальною брамою. Останній спроектував як цілісний ансамбль також нове (Лазаревське) адміралтейство в Севастополі.

На початку XIX ст. здійснювалась також ансамблева забудова одеського порту. Особливо цікавим був проект, виконаний 1825 р. інженером Ж. Гаюї, ймовірно, за участю архітектора Ф. Шаля, згідно з яким планувалися реконструкція причалів, спорудження маяка й упорядкування всієї території, виходячи з її функціонального зонування [30]. Передбачалися компактні групи карантинних, складських та адміністративних споруд. В їх стрічковому розміщенні враховувалась невелика ширина прибережної смуги, над якою здіймались горизонталі підвищеного плато. Крім того, цілісна композиція забудови порту, ритм і масштаб протяжних будівель мали бути домірними водному дзеркалу акваторії й просторово зв'язаними з архітектурним фронтом усього міста. Споруди відзначались простотою та геометричною ясністю об'ємів, класичною вишуканістю ордерних форм. Ці проектні пропозиції частково здійснили і тим самим вплинули на формування панорам Одеси. Так, дві стрічки магазейнів на прибережній смузі композиційно відповідали двом кварталам Приморського бульвару вгорі, що й було враховано під час будівництва гігантських сходів.

4.1.5. Архітектура садиб

Економічні зміни в першій третині XIX ст. спричинили зрушення у класовій структурі феодального суспільства. Розорювалось дрібнопомісне дворянство, свою незалежність та економічну могутність втрачали польські магнати на Правобережжі, а на Лівобережжі й Слобожанщині роздрібнювались маєтки сановної знаті. Чимало дворян переселялось у міста. Внаслідок цих процесів сформувалася тенденція затухання й видозмінення садибної архітектури [31].

На Правобережжі будівництво садиб не припинилось, але стало скромнішим і одночасно набуло інших рис, зумовлених мутаціями стильових спрямувань архітектури [32]. Як засвідчує низка ансамблів на Вінниччині, об'єми споруд стали жорсткіше окресленими, композиції фасадів — фронтальними, що було притаманне ампіру. Однією з найцікавіших є садиба Комара у Мурованих Курилівцях, до якої, крім палацу, входили флігель, стайні та міст, розташовані посеред чудового пейзажного парку, створеного садівником Д. Міклером.

---

[30] РДІА, ф. 1399, оп. 1, спр. 552, арк. 1—18.

[31] *Тимофієнко В. І., Єрошев В. Ю.* Українська садибна архітектура другої половини XVIII — першої третини XIX століття. — Київ, 1993.

[32] *Aftanazy R.* Materialy do dziejów rezydencji. — Warszawa, 1988—1993. — T. 1—11.

Садибний палац графа Комара у с. Муровані Курилівці на Вінниччині. 1805 р.

Збудований 1805 р. триповерховий палац мав чітку осьову композицію: крайні ризаліти позначені невеликими пілястрами й балконами, а центральний — портиком. З боку парку на рівні першого поверху були влаштовані галерея на стовпах і тераса зі склепінчастим перекриттям оранжереї — своєрідним цоколем будівлі. Великий садибний ансамбль було створено Сабанським в Антополі. Серед добре пов'язаного з рельєфом пейзажного парку розкинулись господарські будівлі та двоповерховий палац (30-ті роки) з анфіладами парадних залів на першому поверсі. Положення вестибюля й центральної зали позначено чотириколонними портиками із трикутним фронтоном і східчастим парапетом. Головний і парковий фасади мали п'ятичастинну композицію; втім ордерні форми тут промальовано дещо сухо й жорстко. На пагорбі посеред парку над Бугом у Стрижавці знаходився палац графа М. Грохольського — геометрично чітка двоповерхова споруда з мезоніном, перед яким красувався шестиколонний портик, піднесений на аркаді. Камерніше виконано палац у Черноміні (20-ті роки, архіт. Ф. Боффо), що мав урочистий шестиколонний портик іонічного ордера на головному фасаді та камерну колонну напівротонду — на парковому.

У Самчиках на Хмельниччині висока брама, фланкована хвіртками та прибрамними корпусами з двоколонними ганками, відкриває широку алею, яка підводить до круглої площі з партерною зеленню. На ній розташовано одноповерховий з мансардами палац, вхід до якого акцентовано портиком іонічного ордера. Ще пластичніше вирішено повернутий до р. Случ південний фасад, у центрі якого перед круглою залою зроблено широкі сходи і чотириколонний портик. Інтер'єр вирізняється вишука-

ним оздобленням і розмаїттям декоративних мотивів. У палаці в Нападівці на Вінниччині колонні портики іонічного ордера також фіксують парадний вхід на головному фасаді й грановану напівротонду — на західному. Вельми характерним для пізнього ампіру є також палац у Шполі на Черкащині, розташований посеред парку із господарськими спорудами. Нижній поверх тут рустований, стіни верхнього — гладенькі. Горизонтальні членування підсилено вінчаючим і міжповерховим карнизами, підвіконними тягами та прямими сандриками над вікнами. Розміщений між енергійно виступаючими ризалітами вхід позначено одноповерховою колонадою з терасою над нею. По його осі з боку парку поставлено шестиколонний портик-лоджію з чавунними колонами. Складною композицією вирізняються також палацові споруди в Андрушівці на Вінниччині з фасадами, прикрашеними іонічними пілястрами та нішами на рівні другого поверху.

Стильові зміни проявились також і в архітектурі невеликих садиб. Інтимністю відзначається Г-подібний у плані будинок у Зінькові, де на тлі гладеньких стін виділялися спаровані колони вхідних портиків посередині основного корпусу та на його торці. Цікаво вирішено й палац у Більчині на Хмельниччині, де на тлі одноповерхової рівної стіни розміщено чотириколонний портик коринфського ордера, що акцентує не лише парадний вхід, а й антресольний поверх. Одноповерховому палацу графа С. Островського в Северинівці на Вінниччині властиві розпластаність і виділення значніших бокових частин та центральної. Прикладом панської садиби на Черкащині є одноповерхова на цоколі будівля в с. Добре. Приземкуватий центральний портик і тосканські пілястри на ризалітах відтіняли скромну архітектуру споруди. Форми народної архітектури також органічно перепліталися з класичними ордерними (колонні галереї, лоджії, антаблементи тощо) в садибних будівлях у Козацькому та Кам'янці. А в Лещині на Житомирщині портики виконані тільки на флангах перед ризалітами.

Аналогічні тенденції спостерігались і на Львівщині. Так, середній і торцеві входи до двоповерхового палацу у с. Плотичі оформлені чотириколонними портиками іонічного ордера, які відтіняли геометричну чіткість маси і графічну визначеність силуету. Розміщений посеред пейзажного парку палац у Пустомитах являв собою призматичну споруду з центральним ризалітом, обробленим доричними колонами. Невеликі панські будинки в селах Давидів і Чаплі також мали середні ризаліти з портиками. Стіни споруд залишали гладенькими або обробляли рустом. Високими вальмовими дахами та колонними портиками виділялися також садибні будівлі у Чорткові, Червонограді та Крисовичах.

Віддаючи данину романтизму, нерідко використовували й готичні форми, про що свідчить палац у с. Новоселиця на Хмельниччині з одноповерховим арковим портиком і високим аттиковим поверхом, оформленим аркатурою [33]. Велике враження справляла й садиба І. Витославського у Чернятині на Вінниччині, збудована 1830 р., можливо, за проектом архітектора Г. Іттара. Розташовані серед пейзажного парку, створеного в 1814 р. Д. Міклером, монументальні об'єми палацу з вежами й терасами збагачені стрілчастими прорізами, аркатурами, пінаклями та іншими романо-готичними елементами.

[33] Палацове будівництво Волині докладно висвітлено у праці: *Михайлишин О.* Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII—XIX століть. — Київ, 2000.

Службовий корпус палацового ансамблю в с. Качанівка на Чернігівщині. Початок XIX ст.

На Лівобережжі нові стильові тенденції наочно виявились у творах архітектора П. Дубровського — садибах Петра і Павла Ґалаґанів у Дігтярах і Сокиринцях на Чернігівщині [34]. Розташований серед парку палац у Дігтярах (1825—1832) мав традиційну об'ємно-просторову структуру — двоповерховий корпус двома невисокими півциркульними в плані крилами з'єднувався з двоповерховими флігелями, формуючи великий курдонер. Просторовий розмах підкреслювали монументальні архітектурні форми: велична колонада лоджій у сполученні з великими поверхнями стін, великі пологі арки, ритм рідко розставлених вікон на тлі горизонтально рустованих площин. Контрастно зіставлені також парадний поверх з низьким першим. А торцеві фасади крайніх флігелів організовані невеликими ризалітами з величезними нішами, низ яких розчленовано на три частини тричетвертними колонами, а верх об'єднано термальним вікном з широким архівольтом, оформленим кесонами. Центри флігелів з боку двору фіксують приземкуваті чотириколонні портики з балконами нагорі.

Ансамбль різних житлових і господарських споруд садиби в Сокиринцях (1824—1831) вирішено в одному масштабі та гармонійно узгоджено єдністю пластичного вирішення з просторовим середовищем парку з великим ставком, розпланованим І. Бістерфельдом. Центральне положення займає двоповерховий, увінчаний банею палац. Вхід до нього виділено аркадою з імпозантним восьмиколонним портиком іонічного ордера. З боку парку влаштовано шестиколонний портик, який з парадних залів другого поверху виводить на тера-

[34] Про садибні твори П. Дубровського див.: *Лукомский Г. К.* Сокоринцы (Полтавская губ., Прилукского уезда, имение графини Е. П. Ламадорф-Галаган) // Столица и усадьба. — 1914. — № 24. — С. 4—14; *Косаревський І. О.* Сокиринський парк. — Київ, 1961; *Новаковська Н. П.* Архітектор П. А. Дубровський на Україні // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959. — С. 231—263.

су, звідки далеко вперед спускається пандус, обрамований парапетом, чавунними вазами та мармуровими статуями Гери і Деметри. Фронтальність композиції споруди підкреслено розміщенням обабіч одноповерхових переходів до флігелів з колонадами на торцях. Цікава архітектура інших будинків — стаєнь з невеликими півциркульними вікнами, круглої в плані восьмиколонної альтанки, місточка, оранжереї. Все огороджувалось оббробленою доричними пілястрами мурованою стіною з вежами-альтанками. В'їзд обрамований монументальними пілонами з прорізами для хвірток. З боків розміщувалися службові флігелі, що мали вигляд видовжених по горизонталі корпусів, які фланкувались двоповерховими кубічними об'ємами з арковими нішами на фасадах.

У першій чверті XIX ст. в ампірних формах було перероблено й садибу в Качанівці, що вже належала родині Тарновських. Надбудували другий поверх палацу, де в середній частині влаштували залу, увінчану банею. Вхідну лоджію розчленували чотирма доричними колонами. До парку палац виходив трьома портиками — шестиколонним великого ордера у центрі й невеликими зі спарованих колон на флангах. Інтер'єр споруди зберіг анфіладно-коридорне розпланування та багате декоративне оздоблення. Парадний двір з боків обмежували одноповерхові флігелі з плоскими портиками в центрі та двоярусними вежами на торцях. Цікаві також служби, середні частини яких виконані у вигляді великих аркових лоджій з тосканськими портиками, що несуть веранди мезонінів.

На Полтавщині у с. Бобрик центральну двоповерхову частину палацу Масюкова (1805—1807) було фланковано одноповерховими ризалітами, а з обох боків оформлено шестиколонними лоджіями. Головний вхід тут додатково прикрашено чотириколонним портиком. Чітким призматичним об'ємом з купольною залою у центрі вирішено будинок Половцова у с. Вишняки (1805), розташований на високому березі р. Хорол. Об'єднані невисокими крилами у суворо симетричну композицію двоповерховий центральний корпус і флігелі з вежами на флангах були ядром палацового комплексу Муравйових-Апостолів у с. Хомутець (з 1806). Велике враження справляв палацово-парковий ансамбль князя В. Кочубея у Диканьці з просторим курдонером перед імпозантним палацом з монументальним портиком [35].

На Слобожанщині одним із найвеличніших був палацово-парковий ансамбль Гендрикових у с. Графське (1825) неподалік Вовчанська [36]. Тут просторий курдонер з круглою клумбою посередині замикав триповерховий корпус, що з'єднувався низькими крилами з двоповерховими флігелями. Вхід до палацу виділявся портиком з шести доричних

[35] Щодо атрибуції палацу існують розбіжності. У низці праць вважається, що він збудований за проектом Дж. Кваренгі архітекторами Ферарє і Таманте (Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А. Кудрицького. — Київ, 1992. — С. 242, 394), в інших наголошується, що палац з чотириколонним портиком тосканського ордера збудований у 90-х роках XVIII ст. за проектом М. Львова, а в 1810 р. споруду перебудував Л. Руска, внаслідок чого було змінено фасади, центр тепер виділявся шестиколонним портиком іонічного ордера (*Тищенко О.* За проектами М. Львова і Л. Руски. Палац Кочубеїв у Диканьці // Архітектура України. — 1991. — № 4. — С. 51—53).

[36] Палацове будівництво на Слобожанщині відображено у працях Г. К. Лукомського, надрукованих у журналі "Столица и усадьба": Должик. Усадьба кн. С. Д. Голицына — Харьковской губернии и уезда. — 1916. — № 67. — С. 3—5; Михайловка (Харьковская губ., Лебединский уезд). — 1916. — № 56. — С. 3—10, а також у його книзі "Старинные усадьбы Харьковской губернии". — Петроград, 1917.

Палацово-парковий ансамбль Гендрикових у с. Графське на Слобожанщині. 1825 р. Зі старовинного фото.

Кухонний корпус у палацовому комплексі у с. Салгирка поблизу Сімферополя. 1826 р. Архітектор Ф. Ельсон.

*Вхід до головного корпусу
в палацово-парковому ансамблі князя
М. Воронцова в Алупці. 1834—1835 рр.
Архітектори Е. Блор, В. Гунт.*

Інтер'єр палацу князя М. Воронцова в Алупці.

колон, піднесених на аркаду, на садовому фасаді йому відповідала аналогічна за формами напівротонда. Ядро ансамблю органічно доповнювали численні служби, будівлі кінного двору й манежу, оранжереї, теплиці з вежею. У садибі Донець-Захаржевських у Великому Бурлуці (1835, приписується архіт. В. Стасову) величними й майстерно опрацьованими ордерними формами вирізняється двоповерховий на підвалі палац з шестиколонними доричними портиками на чільному й парковому фасадах. На одній осі з ним, віддалі на пагорбі, розташовувалась Преображенська церква.

Центральні осі збудованих на початку XIX ст. панських будинків у Рокитному та Василівці акцентувалися колонами між ризалітами. Садовий фасад двоповерхової на підвалі споруди у Малижиному (1823) нагадує один зі "зразкових" житлових будинків, а входи до флігеля у садибі Павлова влаштували на торцях і тому лише ризаліти виділені портиками зі спарованих дерев'яних колон. Центральну частину одноповерхового палацу в Тростянці прикрашав мезонін з арковою нішею. Репрезентативнішим став двоповерховий палац Куколь-Яснопольських у Куянівці (40-ві роки XIX ст.), вхід до якого позначала колонна напівротонда, а фланги акцентувались ризалітами.

У Південній Україні в першій третині XIX ст. завдяки подальшому господарському освоєнню земель будівництво садиб значно активізується. Характерними прикладами є палацові комплекси з парками у селах Томашівка, Щастя, Мануйлівка на Донеччині та в м. Вознесенськ. Ампірні форми тут набули більшої суворості й монументальності. Про це свідчить і панський будинок в с. Олексіївка в Криму, вхід до якого прикрашав великий чотириколонний портик. У цілісну композицію поєднано двоповерхові корпус та симетрич-

но розташовані флігелі у с. Василівка на Одещині (1845—1848). Компактність маси та ясність горизонтальних членувань будинку А.-Е. Рішельє у Гурзуфі (перше десятиліття XIX ст.) досягнуто влаштуванням колонної галереї.

Однією з найцікавіших пам'яток можна вважати садибний палац губернатора Д. Наришкіна у с. Салгирка неподалік Сімферополя, споруджений 1826 р. за проектом зодчого Ф. Ельсона на кошти М. Воронцова. Головний парковий фасад будівлі вирішено у вигляді тераси з колонадою доричного ордера між ризалітами. З тераси до парку спускаються широкі кам'яні сходи, фланковані парапетами і скульптурами сплячих левів. На боковому фасаді розташована веранда з тонкими дерев'яними колонами, які виконані у псевдомавританському стилі, майстерно використаному й в архітектурі павільйону для гостей. Про це свідчать стрілчасті арки, значний виніс черепичного даху, який ефектно увінчано високими димарями у вигляді мінаретів. Форми готики та мусульманської архітектури застосовані також у палаці (1820), розташованому серед парку в с. Петрівка на Одещині.

Романтичний потяг до екзотичної старовини, незвичайних засобів та ошатних форм втілився у садибі Кантакузена в с. Молдавка на Херсонщині, де двоповерховий панський будинок нагадував середньовічний замок із вежами. Ці тенденції значно посилились у 30-ті роки в Криму. Характерним прикладом є Голіцинський палац у Гаспрі. Попередній проект О. Монферрана не було схвалено. Двоповерхову споруду зведено в 1831—1836 рр. у готичних формах архітектором В. Гунтом за участю Ф. Ельсона. Проте у групуванні загальних мас, виділенні головної та бокових осей позначились традиції класицизму та ампіру. Стрілчасті вікна, своєрідний малюнок порталів і балконів, високі вежі із зубчастими парапетами, як і форми склепінь та просторове вирішення інтер'єрів, надали образу гостроти й несподіваності.

Шедевром романтичної архітектури вважається Воронцовський палац в Алупці, розташований у величезних парках (площею 40 га), що амфітеатром спускаються до моря [37]. Його створення почалося ще 1824 р., коли для будівництва Нижнього парку було запрошено садівника К. Кебаха та у формах східної архітектури архітектором Ф. Ельсоном зведено так званий Старий будинок ("Азіатський павільйон"). У наступні роки за проектами того ж зодчого на березі моря спорудили "Чайний будинок", витриманий в стилі ампір, а також готель і "Храм Тезея" — церкву у вигляді давньогрецького периптеру (1829). Проектування палацу 1828 р. доручили Ф. Боффо, який закінчував Воронцовську садибу в Одесі. Того самого року почалася заготівля будівельних матеріалів (діабазу, білого керченського каменю тощо). 1830 р. заклали столовий корпус, а після нього й головний. Проте М. Воронцова не влаштовували передбачені одеським майстром ампірні форми. Спроба залучити до праці англійця Т. Харрісона виявилась невдалою, бо 1829 р. зодчий помер. Новий проект було складено 1832 р. королівським архітектором Е. Блором, який врахував природні умови, місцеві матеріали і навіть уже існуючі фундаменти двох корпусів, однак запропонував гармонійне поєднання стилю Тюдор з мотивами арабської та індійської архітектури. Будів-

[37] *Пальчикова А. П.* Алупка: Очерк-путеводитель. — 4-е изд. — Симферополь, 1975; *Тимофеев Л. Н.* К вопросу о генезисе композиции Воронцовского дворца в Алупке // История и теория архитектуры и градостроительства: Межвуз. темат. сб. трудов ЛИСИ. — Ленинград, 1980. — С. 150—154.

ництвом, що в основному завершилось 1848 р., керував спочатку Гейсон, а з грудня 1832 р.[38] В. Гунт, який спроектував також бібліотечний та господарський корпуси, паркові споруди.

З Нижнього парку, вирішеного у пейзажному стилі з різноманітними алеями, галявинами, водоспадами, каскадами, штучними джерелами, до партеру палацової тераси підводять широкі сходи зі скульптурами сплячих, таких, що прокидаються, й пильнуючих головний вхід левів. Вони виконані художником В. Бонані та в його майстерні. До моря головний корпус повернуто південним фасадом з величезною лоджією у вигляді гігантського пештака. З одного боку від нього розташовано бібліотечний корпус, а з іншого він засклeним об'ємом зимового саду з'єднується зі столовим, який зблоковано з Шуваловським. На північ від останнього знаходиться Господарський корпус, що своїм виглядом нагадує середньовічний замок із внутрішнім двором. Тераси біля палацу та підпірні стіни прикрашають різноманітні мармурові фонтани, вази, водограї. Верхній парк вражає розмаїттям рослинності, природними та штучними скелями, з яких створено гроти, Великий і Малий хаоси з подвійним каскадом, струмками і ставками, у найбільшому з яких — Лебединому — влаштовано фонтан. У цілому збудований з надзвичайно твердого зеленувато-сірого діабазу палацовий комплекс завдяки надзвичайній єдності різних стильових форм здається дивовижним творінням природи.

4.2. Містобудівна культура першої третини XIX ст.

4.2.1. Розвиток міст

Вже в перші роки XIX ст. розпочалося проектування реконструкції українських міст відповідно до нових стильових вимог. Плани реконструкції доопрацьовувалися й затверджувалися в столицях. У Петербурзі ці функції виконував Будівельний комітет Міністерства внутрішніх справ, де провідна роль належала архітектору В. Гесте, який розпочинав свою діяльність у Криму й Катеринославі та у подальшому чимало працював в Україні. Проекти розпланування та забудови низки західноукраїнських міст розроблялись у розташованій у Львові Дирекції будівництва і схвалювались у Відні.

Лівобережжя і Слобожанщина. В 1803 і 1805 рр. були затверджені плани міст Чернігівщини[1]. Для реконструкції найчастіше використовували прямокутно-сітчасту систему, що підтверджують приклади Городні, Погара, Сурожа. В проекті Стародуба ретельно зберігались опорні споруди. Так, навколо храмів, на перетині вулиць влаштовували невеликі площі. Як свідчать креслeники середини XIX ст., план здійснено частково, й регулярну структуру отримав район біля Базарної площі. У разі складного перетину плато ярами або долинами річок нерідко сітки поєднували одну з одною під різними кутами. Це видно з проектів Березни, Кролевця, Сосниці. І лише в Коропі така комбінація сіток передба-

---

[38] За іншими відомостями — з червня 1933 р. — див.: Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / За ред. А. П. Мардера та В. В. Вечерського. — Київ, 2000. — С. 46.

[1] Плани цих міст див.: ПСЗРИ. — I. — Книга чертежей и рисунков (планы городов). — Санкт-Петербург, 1839. — № 388—399.

чалась з естетичних міркувань, через намагання урізноманітнити малюнок вуличної мережі.

Цікаві містобудівні рішення досягали й сполученням прямокутно-сітчастої системи з радіальною (Конотоп), променевою (Мглин) або діагональною (Борзна). Характерним прикладом променевої композиції вулиць став Остер, проект реконструкції якого було реалізовано. Місто розмістилося на піднесеному плато трикутної форми і відповідно до його конфігурації вулиці сходилися до берега Десни. Громадським центром тут стали три площі між двома головними променями. Інколи застосовували й діагональне розпланування. В проекті Нового Міста центральну круглу площу планувалося пов'язати з іншими частинами селища вулицями у восьми напрямах, які створювали діагональну систему.

Реконструкцію деяких великих міст здійснювали обережно. Так, забудову Ніжина, що розкинувся на берегах річки Остер, мали намір врегулювати, використовуючи різні системи, серед них і радіально-кільцеву. Насправді було лише спрямлено вулиці ядра, що склалось історично, та прокладено кілька вулиць, з яких основними стали Мільйонна та Київська, які підводили до центру із заходу та півдня. В проекті Новгорода-Сіверського планували врегулювати лише квартали навколо колишньої фортеці. Та й ці пропозиції спочатку не були реалізовані. Лише у південно-східному секторі було прокладено дві паралельні вулиці та вулицю Глухівську, що з'єднувала їх по діагоналі.

Центр губернії Чернігів теж реконструювали за проектами 1803 і 1805 рр. Його регулярне розпланування органічно пов'язувалося з рельєфом, враховувалась долина р. Стрижень, диференціювались розміри кварталів, низка вулиць вдало орієнтувалась на висотні домінанти. Причому прямокутна сітка кварталів тактовно узгоджувалася з променевими композиціями магістралей. Так, в'їзд у місто з Київського шляху вирішувався у вигляді напівкруглої площі з віялом вулиць. Положення загальноміського центру зберігалось, але замість фортечних валів влаштовувались бульвари, а поруч із стародавніми соборами зводились палаци губернської адміністрації. Кілька торгових споруд збудували на Красній та Ярмарковій площах, неподалік звели пошту, лікарню та інші будівлі.

На Слобожанщині в цей час втілювались у життя переважно плани, виконані 1786 р. Лише у розпланування деяких міст вносили незначні корективи, про що свідчать проекти 1831 р. для Богодухова і Вовчанська. Водночас продовжувалась праця над розплануванням Харкова, населення якого швидко зростало у зв'язку з розвитком торгівлі, ремесел, появою промислових підприємств і нових культурно-освітніх закладів. Якщо 1811 р. тут проживало 10,4 тис., то в 1840 р. — 29,4 тис. мешканців, що зумовило збільшення території міста, зміни його структури та розширення забудови. Розпланування Харкова було відкореговано 1804 р. архітектором П. Ярославським, потім у 1817 р., а 1822 р. затверджено новий генеральний план, що надовго став базисним документом[2]. Схематичну сітку кварталів заступила

[2] *Грицай М. О., Онищенко М. Ю.* Архітектура України за часів Російської дворянської імперії ... — С. 168. Опис забудови Харкова станом на початок XIX ст. на підставі генеральних планів, серед них і 1817 р., докладно здійснено в монографії з історії міста, див.: *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования: В 2 т. — Харьков, 1905. — Т. 1. — С. 10. Креслення 1822 р. наведено у ПСЗРИ. — I. — Книга чертежей ... — № 369.

Дзвіниця Успенського собору в Харкові. 1821—1844 рр. Архітектор Є. Васильєв.

чітка радіальна система вулиць, що розходились на всі боки. Тим самим містобудівними засобами демонструвалося розміщення міста на перетині між Поділлям і Поволжям, Росією та Кримом, Кавказом і Молдовою. Сходячись, шляхи в межах міста перетворювались на прямі вулиці й приводили на три площі навколо колишньої фортеці, на яких розмістилися крамниці, театр і дворянське зібрання. Загальна панорама Харкова характеризувалась поступовим укрупненням забудови від околиць до центру. На Університетській вулиці 1821—1844 рр. за проектом Є. Васильєва на честь перемоги над військами Наполеона було зведено дзвіницю Успенського собору. Розташована на узгір'ї п'ятиярусна, увінчана банею споруда заввишки 89 м стала вертикальною домінантою міста.

Продовжувались містобудівні роботи й на Полтавщині, де більшість планів було затверджено 1803 р. В окремих ви-

падках (наприклад, у Лубнах) форми кварталів урегульовувались, а променеві композиції вулиць переплітались, утворюючи цікаві сполучення. Та для більшості міст застосовувалась прямокутна сітка кварталів. Так, Прилуки начебто витягувались уздовж одної головної вулиці, прокладеної паралельно річці Удай, на берегах якої знаходилось поселення. Стародавній Переяслав за проектом 1810 р. хоч і складався з двох частин, розділених долиною р. Трубіж, але напрями всіх вулиць збігалися й суворо витримувався модуль кварталів.

1803 р. офіційно схвалили й розпланування Кременчука, сформоване наприкінці XVIII ст. [3] Проте тепер регулярна мережа кварталів пропонувалась і на місці фортеці з еспланадою. У 1805 р. розпланування цієї прибережної частини, яке узгоджувалося з прямокутносітчастою системою міста, було уточнено й показано невеликий форштадт з дрібною сіткою кварталів на північній околиці, за р. Кагарликом. Розпланування Крюкова, розташованого на протилежному березі Дніпра, ще 1817 р. зберігало на мисовій частині лінійну структуру з прямокутними кварталами [4]. На південний захід від неї було чимало кварталів різної форми й розмірів. Однак через 10 років затвердили проект реконструкції, згідно з яким вся територія містечка поділялась прямими взаємно перпендикулярними вулицями.

Видатним явищем вітчизняного містобудування став переустрій Полтави [5]. Оскільки проект 1783 р. залишився нездійсненим, у 1803 р. затвердили новий, опрацьований архітектором М. Амвросимовим. Основний розвиток міста передбачався на північний захід від колишньої фортеці, вздовж проспекту. На його вісь нанизувались прямокутна, квадратна та кругла в плані площі. Остання, яка стала ядром, мала величезні розміри (10 десятин), і від неї у восьми напрямах розходились вулиці; перспективу кожної з них замикала велика споруда — дзвіниця собору, ансамбль монастиря, братська могила воїнів тощо. Ця радіальна система вулиць пластично закріплювалася встановленою посеред площі Колоною Слави на честь перемоги росіян над шведами 1709 р. У структурі міста поряд із головною магістраллю важливе значення мала й Велика Петровська вулиця, перспектива якої завершувалася спорудою Інституту шляхетних дівчат. На початку XIX ст. за проектами М. Амвросимова були збудовані міська лікарня, заїжджий двір, торговельні ряди, театр і багато житлових будинків. Регулярне розпланування Полтави виявилось закріпленим забудовою.

Початок XIX ст. став етапним у розвитку Києва, який усе ще залишався поділеним на три частини, хоча деякі пропозиції плану 1787 р. були реалізовані. В 1803, 1806, 1809 і 1811 рр. архітектор А. Меленський складав проекти, за якими планувалося створити Либідський район, Липки розбудовувались у бік Хрещатої долини. Тут було споруджено житлові будинки, театр. Неподалік, біля спуску до Подолу, на підвище-

[3] *Тимофеенко В. И.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. — Киев, 1984. — С. 92—93.

[4] РДВІА, ф. ВУА, спр. 22072, арк. 1.

[5] Розпланування міста відображено в численних спеціальних працях, починаючи з 1850 р. (*Бодянский П.* Достопримечательности Полтавы. — Полтава, 1850) і завершуючи 1992 р. (Полтавщина: Енциклопедичний довідник ... 1992), а також показано в узагальнюючих російських та українських історико-архітектурних працях (*Грицай Н. А.*, *Игнаткин И. А.* Архитектура последней трети XVIII — первой половины XIX вв. // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Москва, 1968. — Т. 6. — С. 423—450).

Колона на честь повернення Києву привілеїв магдебурзького права. 1802—1808 рр. Архітектор А. Меленський.

Панорама Подолу в Києві. Зі старовинного фото.

ній терасі над Дніпром у 1802—1808 рр. за проектом А. Меленського встановили пам'ятник на честь повернення місту магдебурзького права, вирішений у вигляді тосканської колони з вазою, що спиралась на арковий постамент. Після пожежі 1811 р. Поділ за проектом В. Гесте реконструювали, застосувавши прямокутну сітку кварталів [6]. На Контрактовій площі звели гостиний двір, контрактовий будинок та інші споруди. На вулицях виросли одно- та двоповерхові будівлі, витримані переважно в дусі ампіру, що зумовило стильову єдність забудови.

[6] *Пилявский В. И.* Из истории планировки и застройки Киева в начале XIX в. // Зодчество Украины. — Киев, 1954. — С. 198—202.

Велике значення мало спорудження в 30-х роках великої фортеці на Печерську і відкриття 1834 р. Київського університету. Після виселення частини мешканців з Печерська швидко освоювались Липки та Либідська частина, що мали геометричну чіткість розпланування. В останній виходили з напряму Великого Васильківського шляху, який огинав Печерську височину. Композиційно вона являла собою сполучення кількох прямокутних сіток вулиць, а великі розміри кварталів розраховувались на садибну забудову. Між Старокиївською та Либідською частинами передбачались нові вулиці й провулки, які забудовувались після зведення університету. У Старому Києві провідною магістраллю стала Володимирська вулиця, що зв'язувала історичне ядро міста з університетським комплексом і Либідською частиною. Все це, зафіксоване проектом 1837 р. (землемір Л. Шмегельський, архітектори В. Беретті, Л. Станзані), зумовило якісні, докорінні зміни містобудівної структури Києва [7]. Їх суть полягала передовсім в об'єднанні міста, впорядкуванні міських утворень, їх просторовому та розпланувальному зв'язку. Тому на відміну від інших міст у Києві так і не побудували головну площу, парадний громадський центр. Функції останнього виконували на Подолі — Контрактова площа, на Печерську — площа перед Маріїнським палацом з новою спорудою присутствених місць, у Старокиївській частині — площа перед Софійським собором і в новому районі — площа перед університетом. Проте найважливішим завдяки його серединному положенню став Хрещатик — у майбутньому головна міська магістраль.

Правобережжя і Західна Україна. Через слабкий економічний розвиток упорядкування правобережних міст і містечок здійснювалося повільно, чимало їх залишалось у власності польських магнатів. Лише 1826 р. були затверджені виконані В. Гесте плани міст Київської губернії — Василькова, Звенигородки, Липовця, Махновки, Радомишля, Сквири, Таращі, Умані, Черкас, Чигирина; 1844 р. — Богуслава й Канева. Для їх реконструкції звичайно планувалась прямокутно-сітчаста система вулиць. Наприклад, для Таращі передбачався прямокутний абрис з чіткою сіткою кварталів. Така сама система застосована у витягнутих уздовж річок Черкасах, Чигирині й Радомишлі. При проектуванні Василькова і Сквири комбінували сітки прямокутних кварталів, враховуючи рельєф місцевості та зберігаючи давні магістралі.

Тоді ж виконувались проекти для міст Волинської та Подільської губерній [8]. Одним із перших опрацьовували Бердичів. Спочатку містечко пропонувалось у вигляді двох сіток прямокутних кварталів, що розділялись ставком і р. Гнилоп'яттю. У 1825 р. затвердили цікавіше рішення. Тепер для західної частини селища передбачалося радіальне розпланування, а для східної — прямокутно-сітчасте, але завдяки капітальній забудові на правому березі річки зберігалися Білопільська та Махновська вулиці, що розходились від Соборної площі. За тими самими принципами вирішувався затверджений 1824 р. план Проскурова. Тут до прямокутної сітки кварталів у північній частині підводили променеві вулиці з півдня і південного сходу. За проектом 1808 р. Володимир-Волинський, розташований на вельми

---

[7] *Тимофеенко В. И.* Архитектура Киева в конце XVIII — первой половине XIX века // Архитектура Киева. — Киев, 1982. — С. 31.

[8] Плани волинських і подільських міст переважно зберігаються в РДІА, ф. 1263, оп. 1; ф. 1293, оп. 165, 166, 168.

Губернаторські вали у Львові. 1816 р. З гуаші Ф. Герстенбергера 1830 р.

складному рельєфі, передбачалось урегулювати простим спрямленням існуючих вулиць. І лише за проектом реконструкції 1840 р. на правому березі р. Луки планувались дві сітки кварталів, що розділялись глибоким яром і знаходились під кутом 45°.

Одну з перших спроб упорядкувати Житомир зробили 1825 р. Згідно з проектом передбачались дві сітки кварталів, розташовані під кутом. Здійснюючи реконструкцію міста за проектом 1827 р., планували помітно укрупнити розміри кварталів і частково зберегти старовинні кільцеві магістралі. Та найбільшого розвитку на Правобережжі одержали різні варіації прямокутно-сітчастої системи. Так, прямокутні абриси й відповідні розпланування передбачалися для Ковеля (1834), Нової Ушиці (1843) і Новограда-Волинського (початок XIX ст.). Правда, згодом, у 1834 р., план останнього доопрацювали і тепер вже дві сітки сполучались під кутом 45° і відповідним чином вирішувались кутові райони. За проектом 1842 р. історичне ядро Кам'янця-Подільського залишалось незмінним, але воно оточувалось стрічками вулиць й сітками прямокутних кварталів так званого Нового плану, завдяки якому виявились упорядкованими і з'єднаними Руський та Польський фільварки. Під час реконструкції Вінниці (1837 і 1843) комбінувалось кілька сіток кварталів, що зумовлювалось порізаними берегами Південного Бугу і складним рельєфом.

Цікаві композиційні рішення в межах прямокутно-сітчастої системи пропонувалися для Летичіва (1832) і Овруча (1834), що знаходились між берегами і глибокими ярами. Однак у першому сітку вулиць урізноманітнювали три діагональні, у другому виразність досягалась лише за рахунок сполучення різних за розмірами кварталів. Відмінність проектів реконструкції багатьох правобережних міст полягала в істотній різниці між дрібними кварталами в середмісті —

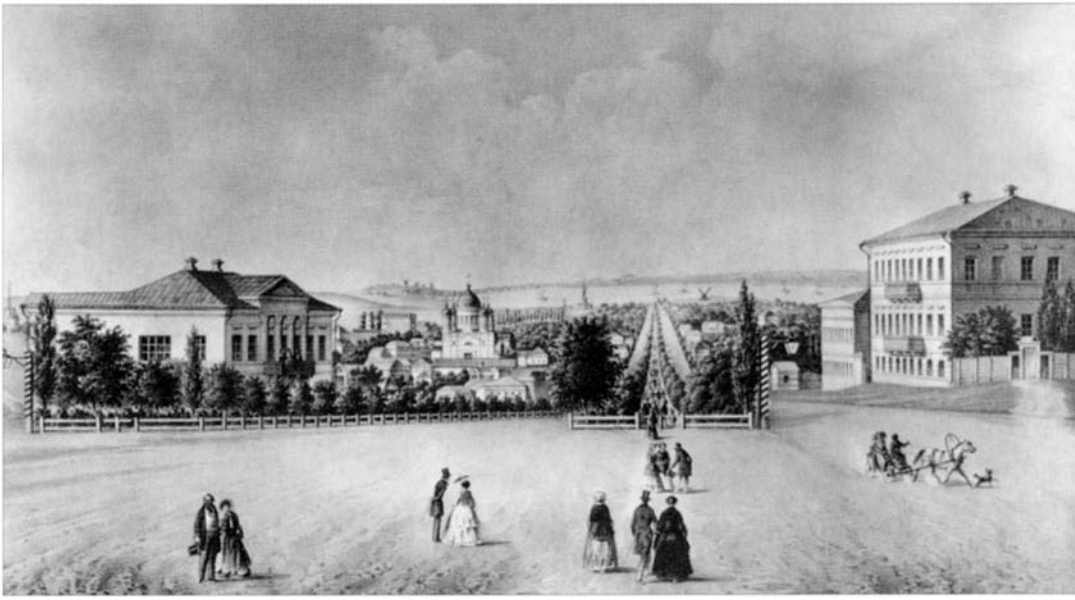
спадщиною середньовічного магдебурзького права і великими — на периферії. Найяскравіше цей контраст виявився у Старокостянтинові (1845). Нарешті, перевлаштування деяких міст передбачалось як механічне виправлення вуличних трас без створення певної розпланувальної композиції. Подібне спостерігалось у проектах Луцька (1807), Кременця (1846) і Дубровиці (1855).

Серед західноукраїнських міст, як і раніше, виділявся Львів, де впорядковувалась міська структура. 1816 р. на місці Губернаторських валів влаштували другий бульвар, внаслідок чого змінився вигляд центру. До створеного таким чином бульварного кільця навколо середмістя підводили шляхи-вулиці, формуючи радіальну розпланувальну систему. Через капітальну забудову вулиці центрального ядра залишались вузькими. Там зводили десятки житлових будинків, великі громадські споруди в стилі ампіру, що додавало образу міста нового звучання.

У першій чверті XIX ст. фортечні споруди було ліквідовано і в Станіславі. Його центральну частину почали упорядковувати, споруджуючи там житлові будинки та крамниці. На зламі століть активніше забудовувався й Ужгород. Урегульовувалось розпланування старої правобережної частини міста, де з'явилось чимало житлових будівель, адміністративна споруда жупанату. А зі створенням моста через Уж стали упорядковувати набережні, почався розвиток лівобережної частини, де виникло кілька площ, від яких дороги розходилися в Мукачеве, Чоп та інші селища. Головним центром Буковини стали Чернівці, що на початку XIX ст. почали швидко розбудовуватися в західному й південному напрямах, по терасах правого берега Прута. Композиційним ядром міста стала площа, куди вливалось кілька по-різному спрямованих вулиць; з'явилась капітальна забудова кварталів.

Південна Україна. Прискорений економічний розвиток південної частини України зумовив народження нових міст в усіх трьох губерніях і Буджаку, а також інтенсивне упорядкування існуючих [9]. Як центр повіту Катеринославської губернії 1806 р. заснували Слов'яносербськ, для якого наступного року розробили план з діагональною композицією вулиць. Проте через два роки селище постраждало від повені і його мешканців переселили у Донецьк, який існував з XVIII ст. на правому березі Сіверського Дінця. Його перейменували на Слов'яносербськ, і, згідно з проектом 1817 р., він отримав прямокутно-сітчасте розпланування з трьома площами, з'єднаними проспектами уздовж річки. У 1806 р. заснували Верхньодніпровськ з розплануванням у вигляді двох прямокутних сіток вулиць, що сполучались у зоні величезної головної площі. План міста було затверджено 1823 р. разом із креслениками Олександрівська (нині Запоріжжя), Бахмута, Новомосковська, виконаними архітектором В. Гесте. Останнє місто будувалося на місці слободи Новоселиця з нерегулярним розплануванням. У процесі реконструкції створювалась прямокутна сітка вулиць з різноманітними площами, що в південній частині збагачувалась трикутним променем. У проекті Маріуполя 1811 р. зберігалась композиційна ідея XVIII ст. — поєднання променевої та прямокутно-сітчастої систем, але втілення її було вдалішим: посеред променевої системи влаштову-

[9] Розвиток південних міст на початку XIX ст. докладніше з наведенням архівних джерел викладено в праці: *Тимофеенко В. И.* Формирование градостроительной культуры Юга Украины. — Киев, 1986.



Катерининський проспект у Катеринославі. Середина XIX ст. З гравюри.

валась велика площа, що пов'язувалась з іншими широким проспектом.

Проектом 1806 р., складеним П. Нєєловим на основі пропозицій кінця XVIII ст., передбачався стрічковий розвиток Катеринослава [10]. Ці тенденції були розвинені В. Гесте в плані 1817 р. Роль об'ємної домінанти в центральній частині міста відігравав Преображенський собор. А основного значення набув широкий Катерининський проспект з паралельними вулицями уздовж Дніпра. Регулярне, добре продумане розпланування вдало доповнювалось одно- та двоповерховою забудовою у формах ампіру.

Центр Таврійської губернії Сімферополь на початку XIX ст. забудовувався згідно з принципами, виробленими раніше для так званої європейської частини міста. Щоб запобігти стихійному будівництву, архітектор І. Колодін і землемір Лунін у 1832—1834 рр. підготували новий генеральний план, який 1842 р. після доповнень архітектора К. Ешлімана було затверджено. Почалась реконструкція деяких стародавніх міст Криму. Для Феодосії, згідно з проектами 1806 і 1808 рр., планувалось урегулювати забудову всередині фортеці, а на північний схід від неї заселити форштадт з прямокутними кварталами. За планом, затвердженим у 1817 р., форштадти збільшувались, їх форми й розміри кварталів ставали розмаїтішими. Місто забудовувалось житловими будинками і складами з портиками, громадськими спорудами.

Одним із яскравих зразків містобудівного мистецтва стала Керч. Опрацьований архітектором Ф. Шалєм проект її реконструкції було затверджено 1821 р., а згодом, у 1834 і 1837 рр. відкореговано. У розплануванні міста вдало вико-

[10] *Андрущенко Н. П., Зубарев С. Е., Ленченко В. А.* Днепропетровск: Архитектурно-исторический очерк. — Киев, 1985; *Тимофієнко В. І.* Юність міста Катеринослава (чинники заснування і перші роки життя) // Історія України: Маловідомі імена, події, факти. — Київ, 2000. — Вип. 10. — С. 162—174.

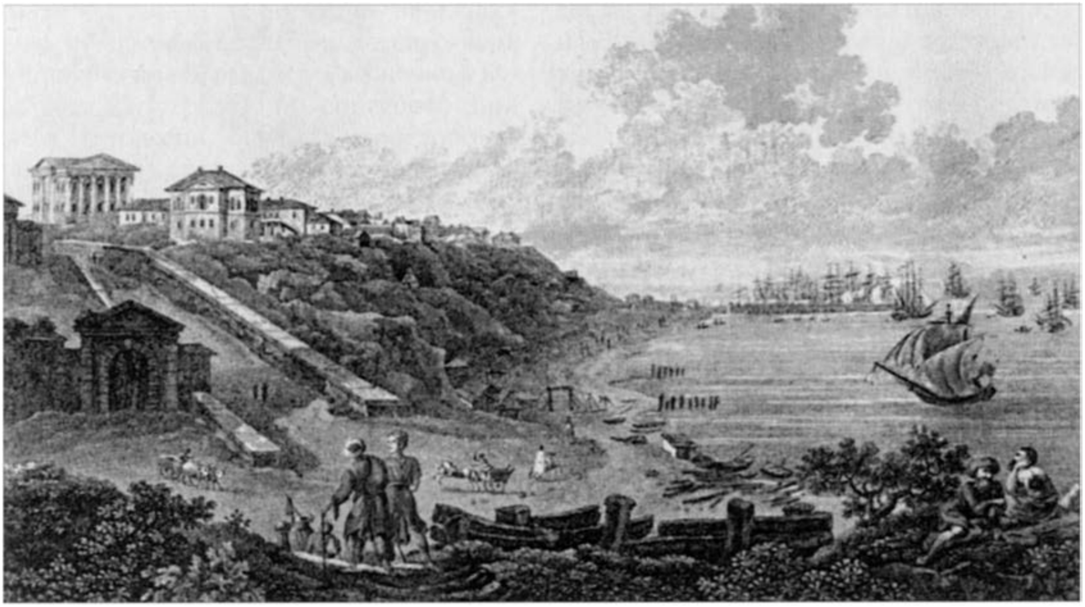
Вигляд Севастополя в першій половині XIX ст. Малюнок К. Бассолі.

ристовувались променеві композиції вулиць з кількома площами. Головною була восьмигранна Предтечинська, розташована на березі моря, у підніжжя гори Мітрідат. На її трьох терасах було споруджено монументальні сходи, що вели до музею старожитностей і розташованого на вершині мавзолею градоначальника й археолога І. Стемпковського. Цей дивний ансамбль сходів і площ доповнювався цікавими комплексами на набережній та в житлових кварталах, завдяки чому місто набуло дуже виразного, вражаючого вигляду.

У 1811 р. конфірмували плани повітових центрів материкової частини Таврійської губернії Олешек і Оріхова. Останній вирішувався у вигляді сітки ромбоподібних кварталів. Крім них тут виникли інші міські поселення. Там, де р. Обіточна впадає в Азовське море, в 1817 р. задумали, а в 1821 р. створили Ногайськ, що забудовувався за планами 1833 і 1845 рр. Статус містечка отримав і Генічеськ. На півострові центром повіту стала Ялта, для планомірного розвитку якої 1843 р. затвердили проект, розроблений К. Ешліманом.

Швидко забудовувався Севастополь. У 1803 р. склали його новий план, за яким на Корабельній стороні споруджували будівлі для флоту, а на Південній — цивільні споруди. Росли слободи, звели морський шпиталь, розширили адміралтейство. Найбільш презентабельні споруди військового губернатора, міського голови, училища юнг, Миколаївської церкви, казарми флотських і робітничих екіпажів знаходились на Катерининській вулиці, формуючи парадний фасад міста з боку Південної бухти.

Морському відомству з 1804 р. підпорядковувався і Миколаїв. Його забудовували за планами кінця XVIII ст., які після деяких доповнень затвердили 1836 р. Як важливий кораблебудівний і торговий центр продовжувало розвиватися губернське місто Херсон. Однак він, як і раніше, був територіально відо-



Вигляд Одеси в 1820 р. З гравюри Л.-Ф. Кассаса.

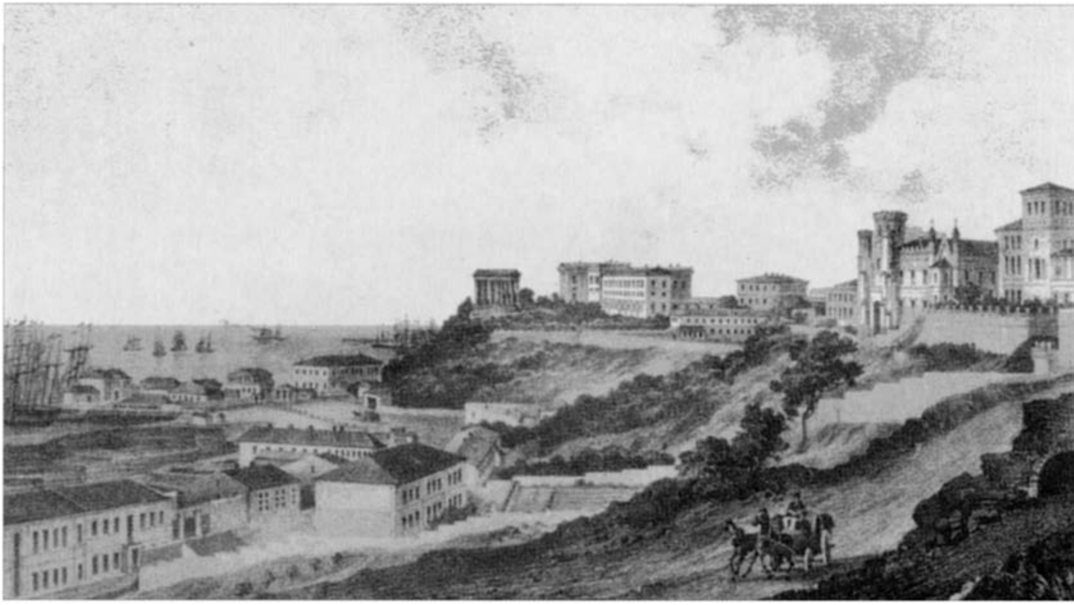
кремленим. За планом 1809 р. архітектора В. Ярославського об'єднувались лише Грецький, Забалківський і Північний форштадти. Проте район фортеці та Військовий форштадт залишались самостійними навіть відповідно до затвердженого 1833 р. проекту перспективного розвитку.

Овідіополь, Очаків, Берислав забудовувались за планами кінця XVIII ст. Дотримувались також плану розвитку Олександрії, який було виконано ще 1783 р. Проекти опрацьовувались лише для нових міст. Так, у 1834 р. на місці слободи на березі річки Тилигул почав нстворюватись Ананьєв, для якого склали план з регулярною сіткою кварталів. Прямокутно-сітчасту систему розробив архітектор Андреєв у 1832—1839 рр. і для Бобринця, центральна площа якого знаходилась на перетині взаємно перпендикулярних проспектів.

На значній частині Херсонської губернії влаштували військові поселення, істотних змін зазнало розпланування селищ, які вже існували. Нову раціональну структуру отримав Вознесенськ. Були врегульовані Новогеоргіївськ (колиш. Крилов), Новоархангельськ, Ольвіополь, Нова Прага (колиш. Петриківка), Новоукраїнка (колиш. Павлівськ). Великі комплекси військових споруд згодом виросли в Єлизаветграді та Новомиргороді.

Найбільш значним і багатолюдним містом краю, а незабаром й усієї України, стала Одеса, що 1802 р. отримала статус градоначальства [11]. Наступного року затвердили її план, складений інженером Є. Ферстером на підставі матеріалів Ф. Деволана і П. Харламова. Місто мало бути розплановане у вигляді двох величезних сіток прямокутних кварталів, що розташовувались під кутом 45° одна до одної. Проте 1811 р. через військову загрозу вздовж карантин-

[11] *Тимофеенко В. И.* Одесса: Архитектурно-исторический очерк. — 2-е изд. — Киев, 1984.



Вигляд Одеси і Практичної гавані в середині XIX ст. З гравюри.

ного рову, проритого навколо освоєної частини, спорудили оборонні казарми, внаслідок чого сельбищна територія міста зменшилась майже удвічі. Незабаром ці землі, що передбачались для розвитку міста, зайняли Молдаванка та інші передмістя, а на низинній прибережній частині на схід від міста розвивався Пересип. Торговий центр Одеси вирішувався у вигляді анфілади трьох площ уздовж Олександрівського проспекту, які по периметру забудовували двоповерховими крамницями з галереями. Адміністративно-культурним центром стала група площ, зв'язаних з Приморським бульваром — парадним морським фасадом Одеси. Витримана у формах ампіру високохудожня забудова гармонійно узгоджувалася з регулярним розплануванням.

У південній частині Бессарабії, так званому Буджаку, найзначнішим містом був Акерман (нині Білгород-Дністровський), що мав іррегулярне розпланування. Проектом реконструкції 1842 р., складеним землеміром М. Ейтнером, передбачалось створення радіальної системи вулиць, спрямованих на монументальні стіни й башти фортеці. Сітки з дрібними прямокутними кварталами були запропоновані й здійснені в Болграді, Килії (інж. П. Алексєєв) та Ізмаїлі (архіт. І. Домбровський), одноманітність яких порушували лише громадські центри, вирішені як широкі проспекти з площами.

4.2.2. Містобудівне мистецтво

Перша третина XIX ст. стала епохою справжнього тріумфу містобудівного мистецтва. Забудова вже не підкорялась об'ємним домінантам, будинки-орієнтири відігравали іншу роль — вони пов'язували окремі райони один з одним. Головного значення набули простори площ і вулиць, які й зумовлювали характер оточення. Їхня диференціація у структурі поселень стала більш чіткою та ясною. Головні площі часто будува-

лися колосальних розмірів. Залишаючись суворо геометричними, тепер вони органічно пов'язувалися з малюнком вуличних магістралей, бо поступово зникала автономія окремих просторових компонентів міської системи. Рубежі між ними стали невизначеними, вулиці переливалися в площу, одна площа — в іншу, прибережні площі чи бульвари часто зорієнтовані на оточуючий ландшафт.

У цьому захопленні простором було дещо від бароко, але тільки на перший погляд. У бароко спостерігається гіпертрофічна апеляція пластичних форм будівлі до зовнішнього простору, водночас останній начебто проникає у будівлю, рве її стіни, шматує об'єми, примушує відступати цілі частини, залишаючи попереду крила чи ризаліти. Тому й площі бароко замкнені, бо належать споруді, а не місту. Спостерігається пафос інтегрального простору, коли другорядні просторові чарунки групуються і впроваджуються в центральний компонент. В ампірі все інакше. Просторові елементи чіткі та ясні, динаміка простору базується не на мінливому ритмі, а на чітких метричних повторах (часом досить одноманітних), зовсім щезає динаміка вертикальних форм. Обмеження просторових утворень площинами стін надає їм значної протяжності й водночас зумовлює горизонтальну протяжність фасадних композицій самих будівель. Ширина вулиць відповідним чином узгоджується з висотою навколишньої забудови. Проте, найголовніше, простір не підпорядковується об'ємній масі, а панує над нею. Він грандіозний в міру, колосальний і все ж сумірний з людиною.

Як і в добу класицизму, міста проектувалися з чіткими кордонами. Проте поступово вони втрачали геометричну ясність, знаменуючи початок активних урбанізаційних процесів. Кордони мали утворювати не оборонні рови та вали з бастіонами, а бульвари, які можна було використати в разі потреби для тимчасових карантинів, а в майбутньому мали стати важливими транспортними артеріями навколо середмістя.

Розпланувальні структури і системи. Підсумовуючи розвиток українських міст цього періоду, слід відзначити спільність їхньої структурної організації. Визначилась певна тенденція щодо зменшення кількості міст із розосередженою структурою, що підтверджує історія розпланування Києва, Херсона, Овруча, Вінниці. Переважна більшість селищ набувала компактної структури. Проте й тут помітні риси, що вирізняли добу класицизму та ампіру. Якщо раніше майже кожне компактне місто тією чи іншою мірою тяжіло до чітких геометричних абрисів, що пояснювалось і оборонними міркуваннями, і прагненням протиставити селище неупорядкованій природній стихії, то тепер навіть у проектах перспективного розвитку лише кілька міст пропонувалося вписати у чітку фігуру трикутника (Летичів), прямокутника (Таращa, Бахмут, Павлоград, Ковель, Нова Ушиця, Городня, Нове Місто, Погар, Сурож, Ізмаїл, Килія), п'ятикутника (Володимир-Волинський, Житомир, 1825 р.). Насправді, однак, навіть ці міста не отримали чітких кордонів. Їхня забудова активніше розвивалась у кількох напрямах, в основному вздовж транспортних артерій, міжселищних шляхів, і поступово зливалася з довкіллям. У цьому проявлялась концепція стилю — намагання освоїти максимум простору. Тому компактні міста в плані мали вигляд великих плям з протуберанцями. Це саме стосувалося й міст з лінійною, стрічковою структурою — Катеринослава, Чигирина, Черкас, Кремінця та інших.

У добу ампіру розвивалися запропоновані ще у період класицизму такі композиційні особливості розпланувальних

Палац віце-губернатора на Круглій площі в Полтаві. 1810—1811 рр. Архітектор А. Захаров.

систем, які б максимально виявляли й підкреслювали принципи раціональної організації просторових елементів міста. Саме тому значно поширюється використання прямокутно-сітчастої системи. Вона вживається у переважній більшості проектів реконструкції міст Правобережної України, Чернігівщини, Полтавщини, а також Феодосії, Оріхова, Сімферополя, Новомосковська, Вознесенська, Бобринця, Ананьєва, частин Києва, передмість Одеси, під час створення Слов'яносербська, Верхньодніпровська, Болграда, Килії, Ізмаїла тощо. Причому навіть раніше затверджені регулярні плани міст спрощувалися. Наприклад, центр Катеринослава наприкінці XVIII ст. І. Старов планував у вигляді трьох площ, ефектно об'єднаних з двома променями вулиць. Тепер, за проектами 1806 р. П. Неєлова і 1817 р. В. Гесте, розміри соборної площі були зменшені, вже не передбачався гостиний двір з напівкруглою площею, від якої розходилося віяло вулиць і починався Катерининський проспект. Залишилась лише площа перед колишнім палацом Г. Потьомкіна з тризубом вулиць, а проспект, згідно з прямокутно-сітчастим розплануванням, по дотичній перетинав соборну площу.

Променева система вулиць формувалась в основному завдяки бажанню під час реконструкції міст зберегти існуючу забудову (Мглин, Летичів, Новгород-Сіверський) або зважаючи на природно-топографічні умови (Остер, Зміїв). Те саме стосується радіального (Львів, Харків, Акерман) чи радіально-кільцевого розпланування (західна частина Бердичева). Спостерігалися лише поодинокі випадки навмисного застосування в масштабах усього міста або його частини як променевої (Керч, 1821, Чернігів, Проскурів), так і радіальної (Полтава, Конотоп, Сосниця, Ніжин) систем.

Громадські центри. Розуміння зовнішнього простору як визначального компонента архітектурної творчості, підкреслена монументальність пластичних форм і чітка ієрархія створювали в добу ампір сприятливі умови для розвитку мистецтва ансамблю. А у зв'язку з тим, що акцент будівельної діяльності

Адміністративний будинок після реконструкції на Круглій площі у Полтаві.

зміщався у міста, саме там формувалися комплекси споруд різного призначення, гармонійно узгоджених між собою і з навколишнім середовищем.

Один із перших ансамблів збудували в Полтаві, що 1802 р. стала центром нової губернії. Згідно з негайно опрацьованим планом реконструкції міста адміністративні споруди спочатку проектувалися на різних площах уздовж головного проспекту, який перетинав і Круглу площу, що призначалась для ярмарків і тому була дуже значних розмірів. Незабаром для відзначення 100-ї річниці перемоги над шведами запроектували Колону Слави. Місце для неї обрали в центрі саме Круглої площі, на перетині восьми променів. Пам'ятник було споруджено в 1805—1811 рр. за проектом архітектора М. Амвросимова, доробленим у Петербурзі Тома де Томоном, скульптури виконав Ф. Щедрін за консультацій І. Мартоса і Ф. Гордєєва [12]. В основі пам'ятника — масивний гранітний стилобат з 18 горматами у підніжжя, що символізував фортечний бастіон. На ньому здіймався кубічний постамент, який ніс чавунну колону. Грані постаменту були прикрашені вінками і бронзовими рельєфними панно із зображеннями зброї, трофеїв і прапорів. Стовбур колони теж був декорований вінками з лавра, дубовими листками і лікторськими знаками. Усю композицію увінчано півсферою і позолоченою скульптурою орла з вінком слави та стрілами.

Із встановленням Колони Слави на площі остання набула нового ідейного й художнього змісту, і 1806 р. вирішили забудувати її периметр громадськими спорудами. Протягом 1809—1811 рр. були споруджені поштамт, губернські й повітові присутствені місця, палаци генерал-губернатора, губернатора і віце-губернатора, дворянське зібрання. Восьма ділянка призначалась для гімназії, але її не спорудили і згодом, у 1832—1840 рр., тут збудували кадетський корпус. Таким чином, центр кожно-

[12] *Онищенко Н. Е.* Творчество мастеров русского монументального искусства в Полтаве // Зодчество Украины. — Киев, 1954. — С. 213—238.

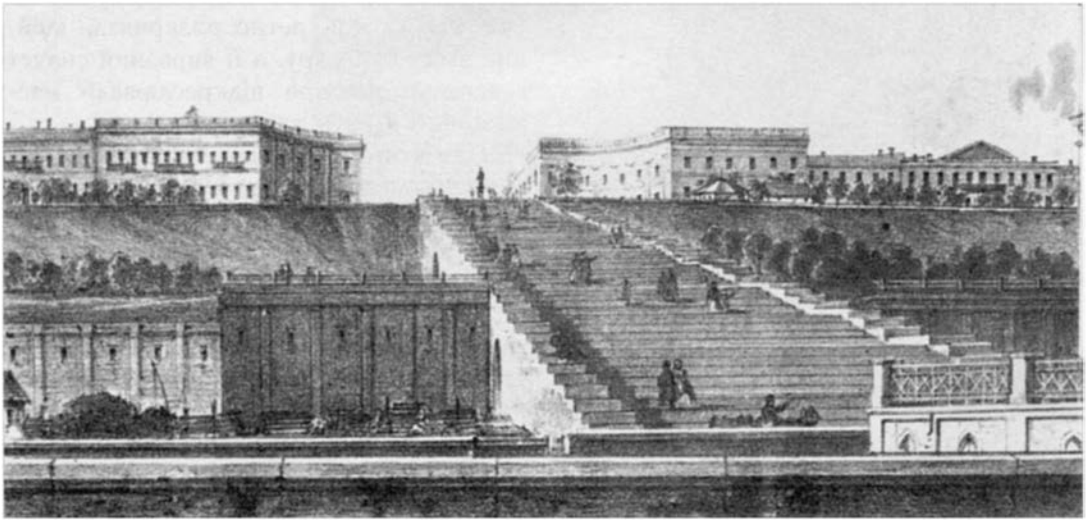
Колона Слави на Круглій площі в Полтаві. 1805—1811 рр. Архітектори М. Амвросимов, Тома де Томон, скульптор Ф. Щедрін.

го кварталу фіксувався спорудою з підкресленою віссю симетрії. У шести будівлях це були портики; у палаці віцегубернатора вісь позначалась фланкуванням невеликими кріповками середньої рустованої частини, а в повітових присутствених місцях навпаки — середина виділялась кріповками і трикутним фронтоном. Усі вони завдяки єдності модуля, узгодженості масштабів та суворості ордерних форм гармонійно пов'язувались із Колоною Слави і склали один із кращих містобудівних ансамблів України. Усі будівлі були двота триповерховими, відзначались ідентичністю пластичних форм, гармонійністю пропорцій і створювали величне враження. Не узгоджувались вони лише із занадто просторою площею. Тому вже в 20-ті роки навколо Колони Слави утворили чотири сектори з палісадниками і клумбами, а згодом — сквер із радіальними алеями.

Якщо Кругла площа в Полтаві формувалась як статичний і центричний ансамбль, то в Одесі останні набували інших форм — лінійної та групової (кільцевої). Портове місто передусім потребувало торгового центру. Він утворився по осі Військової балки — спуску до гавані у вигляді анфілади трьох площ, просторово зв'язаних Олександрівським проспектом. Спочатку, в 1804—1814 рр., за проектами Фр. Фраполлі забудували Грецьку площу, оточену чотирма Г-подібними в плані кварталами. По периметру були споруджені двоповерхові лавки, об'єднані колонними галереями спрощеного тосканського ордера. Створена таким чином перистильна композиція базарної площі добре відповідала теплому південному клімату і воскрешала в пам'яті агори елліністичних часів. Незабаром крамниць на площі й проспекті виявилось недостатньо і вирішили забудувати Старобазарну площу. За підсумками конкурсу між місцевими зодчими 1832 р. проектування і контроль за будівництвом доручили Дж. Торічеллі [13], який блискуче виконав складне містобудівне завдання. Центральний корпус із високою вежею й кадраном, чотири кутові павільйони та відкриті навіси мали підкреслено урочисті й монументальні форми, поділяючи квадратну площу на чотири сектори. Приватні крамниці з аркадами на перших і доричними колонадами на других поверхах по периметру площі гармонійно узагальнювали всю композицію і слугували переходом до галерейних торговельних рядів на сусідніх вулицях та Привізній площі.

---

[13] ДАОО, ф. 59, оп. 1, спр. 1538, арк. 1, 5, 18, 20.



Ансамбль Старобазарної площі в Одесі. 30—40-ві роки XIX ст. Архітектор Дж. Торічеллі. З гравюри.

Приморський бульвар в Одесі. 20—30-ті роки XIX ст. Архітектор Ф. Боффо. З гравюри.

Адміністративно-культурний центр портового міста розмістився у прибережній зоні. Виконаний в 1819 р. архітектором Ф. Шалєм проект Одеси, який було затверджено 1820 р., передбачав влаштування на високому плато між Військовою і Карантинною балками широкого бульвару з напівкруглою площею посередині, на яку, змінивши свій напрям, виходила Катерининська ву-

Пам'ятник Рішельє в Одесі. 1827—1828 рр. Скульптор І. Мартос, архітектор А. Мельников.

лиця [14]. Через неї бульварна площа з'єднувалася з площами Катерининською і великою Театральною, яка переходила в Біржову і межувала з бульваром. У 1822 р. під керівництвом інженера М. Бугайського місце бульвару упорядкували, наступного року за кресленнками інженера Ж. Гаюї проклали тротуари, огородили газони, а садівник Г. Герман посадив дерева. Проекти Приморського бульвару перезатвердили в 1823 і 1828 рр. у зв'язку з будівництвом на одному торці палацу М. Воронцова, а на іншому — Купецької біржі. Забудова двох кварталів дво- і триповерховими будинками здійснювалась у 20—30-ті роки під керівництвом Ф. Боффо в дусі ампіру. У подальшому деякі з них перебудували у три-, чотириповерхові.

Композиційним центром бульвару стала напівкругла площа з пам'ятником першому градоначальнику Одеси А.-Е. Рішельє. Його виконано 1825 р. скульптором І. Мартосом, а постамент спроектовано архітектором А. Мельниковим. Спорудженням у 1827—1828 рр. керував Ф. Боффо і монумент змістили ближче до урвища, а для кращого сприйняття з боку моря збільшили стереобат. Класична ясність форм і одухотвореність образу зробили пам'ятник одним із кращих творів монументальної скульптури. Статуя чітко й конкретно розкривала ідейний зміст бульвару, а її виразний силует і скромні розміри підкреслювали масштабність і ритм забудови.

Пам'ятник сприймався в просвіті між двома будівлями, одна з яких призначалась для присутствених місць. Їх фасади спроектував 1826 р. А. Мельников, а будівництво здійснив в 1827—1830 рр. Ф. Боффо, котрий виконав розпланування приміщень установи, а також змінив на фасаді житлового будинку іонічний ордер на коринфський. Триповерхові споруди характеризувались плавним чергуванням вікон, суворістю ордерної мови. Гладінь верхніх стін підкреслювалась рустикою цокольних і контрастно відтінялась пластикою розвороту дугоподібних в плані частин, п'ятиарковими лоджіями і нішами з ші-

---

[14] *Тимофеенко В. И.* Ансамбль Приморского бульвара в г. Одессе // Типовые статьи о памятниках истории, археологии, градостроительства и архитектуры, монументального искусства. — Киев, 1985. — С. 42—74.

Гігантські сходи з Приморського бульвару в Одесі. 1837—1842 рр. Архітектор Ф. Боффо.

стьма пілястрами. Великий масштаб і лаконічність пластичних засобів надавали спорудам піднесеності й урочистості.

Тут же в центрі бульвару влаштовані монументальні сходи до моря. Їх задумали ще в середині 20-х років, але проект Ф. Боффо було затверджено лише в 1835 р. Будівництво здійснили в 1837—1841 рр. за участю інженерів Д. Уптона, Г. Морозова та гідротехніка Б. Фан-дер-Фліса. Обрамовані парапетами двометрової товщини, вони мали 10 майданчиків і 10 маршів, раніше налічували 199 сходинок, тепер — 192. Різницею в ширині нижнього та верхнього маршів (21,7 і 13,4 м) створювався перспективний ефект, що посилював враження грандіозності споруди. У підніжжя сходів видається, що бокові парапети звужуються вгорі на дуже далекій відстані, а пам'ятник Рішельє — надзвичайно віддалений. Урочиста й сувора каскадна композиція сходинок, майданчиків і уступів парапетів мимоволі асо-

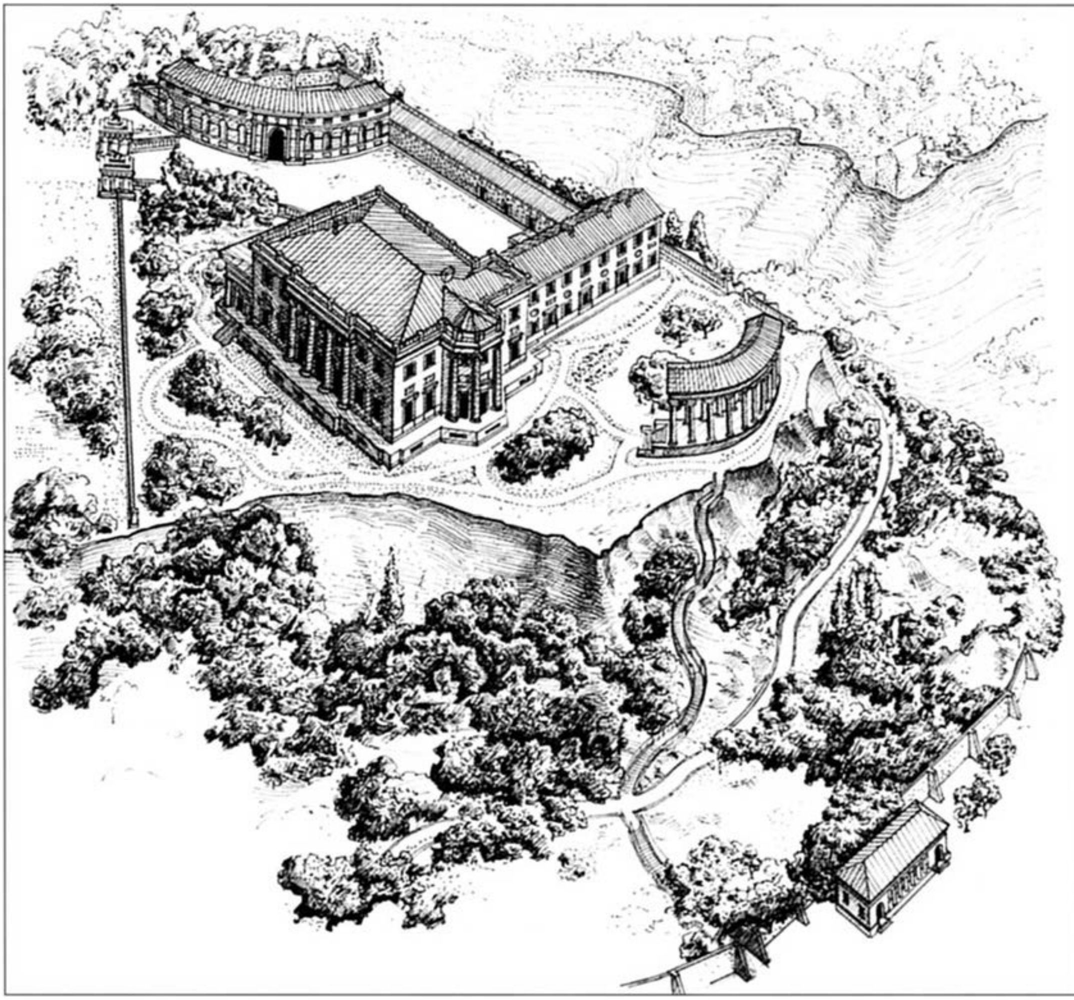
Біржова площа та Пушкінська вулиця в Одесі. Середина XIX ст. З гравюри.

ціюється з розміреним прибоєм морських хвиль, що колись плескались майже у підніжжя величної споруди.

Колосальний кам'яний масив сходів гармонійно пов'язаний з живописними схилами урвища, порослого високими деревами і чагарником, а також з могутніми протизсувними контрфорсами і підпірними стінами, збудованими архітектором Дж. Торічеллі, інженерами Г. Морозовим і Т. Любенковим. Будівлі на бульварі розраховувались на близьке і віддалене з боку моря фронтальне сприйняття над високим урвищем. Горизонтальний ритм забудови підкреслювався горизонталями терас з монументальними контрфорсами і відтінявся величною вертикаллю сходів. Маючи розвинений центр, фланкований по боках спорудою біржі та палацом Воронцова, бульвар отримав композиційну завершеність, став парадним обличчям Одеси.

Відкрита до морського горизонту фронтально-площинна забудова лівої та правої частин бульвару розвивала просторову динаміку у поздовжньому напрямі, яку було бажано гармонійно замкнути. З одного боку цю роль виконала Купецька біржа, зведена в 1829—1834 рр. за проектом Ф. Боффо, — двоповерхова, на високому підвалі, П-подібна в плані, споруда. З призматичного об'єму з напівротондою на задньому фасаді рішуче виступали двоє вузьких крил, повернутих до бульвару величезними арковими вікнами, які фланкувались спарованими пілястрами. Вони з'єднувались двома рядами коринфських колон по 12 у кожному, утворюючи, таким чином, всередині привітний дворик, що був розкритий до бульвару і одночасно завдяки колонаді органічно завершував просторову динаміку самого бульвару.

Подібне завдання, але іншими засобами, вирішувалось на другому боці бульвару, де в 1824—1829 рр. за проектами Ф. Боффо було створено палац гу-



Ансамбль палацу Воронцова в Одесі. 1824—1829 рр. Реконструкція автора.

бернатора М. Воронцова [15]. На відміну від більшості садибних ансамблів він не мав симетричної композиції з парадним курдонером. Воронцовський палац відгороджувався від публічного бульвару візерунчастими чавунними ґратами, а за ними на високому цоколі підносився двоповерховий кубічний масив палацу. Він підкреслено незалежно розвернувся відносно поздовжньої осі бульвару. Перспективи алей останнього орієнтувались на східний фасад з шестиколонним плоским портиком іонічного ордера та південний з одноповерховою галереєю зимового саду, утвореною рідко розставленими тосканськими колонами. Вона охоплювала й частину західного, де під прямим кутом до палацу прилягало двоповерхове крило — так званий Орловський флігель.

[15] *Селинов В. И.* Воронцовский дворец как культурно-исторический памятник г. Одессы. — Одесса, 1929.

На північному фасаді виступала гранована напівротонда, ребра якої підкреслювали тричетвертні колони. Перед ним на самому краю урвища підносився бельведер, через два ряди тосканських колон якого ефектно розкривалась панорама порту і безкрая морська далечінь. Завдяки його дугоподібному плану підкреслювалась сувора площина "Орловського флігеля", а також багатопланово завершувався простір бульвару. Прагненням органічно завершити перспективи останнього почасти пояснюється й об'ємно-просторове вирішення стаєнь, що містились на південь від палацу і пластично, дугою вигиналися в його бік. Кухонний корпус, що оточував садибу із заходу, масштабно відтіняв великі розміри й суворість ампірних форм палацу. Таким чином, Воронцовська садиба стала не лише завершеним самостійним ансамблем, а й чітко взаємодіяла з ансамблем Приморського бульвару, доповнювала і збагачувала його.

Просторово розвинений ансамбль загальноміського центру сформувався й у Керчі [16]. За планом 1821 р. парадна Воронцовська вулиця мала з'єднати площі для парадів і Предтеченську та збагачувалась розпланувальним тризубом, влаштованим у зв'язку з поворотом на Феодосійський шлях, де при в'їзді у місто були встановлені монументальні скульптури грифонів. Інша розпланувальна й просторова вісь з'єднувала міську забудову з горою Мітрідат — природною домінантою середовища та з безбережною морською далечінню. Розташована на місці фортеці восьмикутна в плані Предтеченська площа не лише давала початок Воронцовській вулиці, а й стала ядром анфілади площ. Її перспектива, з одного боку, мала ефектно завершуватися колонадою Біржової площі, що знаходилась на прибережному мисі й мала напівкруглу форму, а з іншого — Предтеченська площа органічно переходила в трапецієподібний аванкур, що через коротку вуличку підводив до Великих Мітрідатських сходів. Вони були споруджені в 1833—1837 рр. за проектом Дж. Торічеллі та О. Дігбі-молодшого і вели на третю терасу гори, де розташувався подібний до давньогрецького периптерального храму археологічний музей. Вершину гори по осі сходів увінчував мавзолей градоначальника І. Стемпковського, за ініціативою та участю якого досліджувалось минуле античного Пантікапея. Підйом на кожну терасу був хрестоподібний у плані у зв'язку із влаштуванням у поперечному напрямі невеликих маршів. Характерною особливістю кожної чарунки була не лише її розпашна композиція, а й поступове збільшення висоти і ширини підпірних стінок, від чого виникав ефект зворотної перспективи. Все це зумовлювалось ідейно-змістовним задумом створення Керчі як спадкоємниці античного Пантікапея та візантійського Боспору. Саме тому Великі Мітрідатські сходи візуально вели не вгору, а з гори, начебто від стародавніх часів — залишків стародавнього акрополя — до візантійської церкви Іоанна Предтечі, що розташовувалась на однойменній площі, від якої відгалужувались площі й вулиці вже з ампірною забудовою.

Траплялися й ремінісценції замкнених громадських центрів, притаманних минулому. В Оріхові комплекс адміністративних споруд не оточував площу, а навпаки, знаходився на ній. За проектом М. Леммермана 1818 р. на прямо-

---

[16] *Шквариков В. А.* Архитектурно-планировочные ансамбли Керчи // Архитектура СССР. — 1935. — № 3. — С. 58—62; *Михайлова М. Б.* Основные этапы формирования Керчи в XVIII—XIX вв. // Архитектур. наследство. — 1976. — № 25. — С. 50—56.

Вигляд Керчі. Середина XIX ст.
З гравюри Уокера за малюнком В. Симпсона.

кутній в плані ділянці було зведено шість будівель; на одному боці розташовувались з'єднані огорожами з брамами споруди повітового суду, поліції та земського суду, на протилежному розмістилась гауптвахта, фланкована господарськими будівлями. Всі чотири громадські споруди, подібно до античних периптерів, були оточені галереями. Проте їх широко розставлені дерев'яні колони і високі вальмові дахи більше нагадували зразки української народної архітектури.

Просторові й пластичні компоненти. Відзначені зрушення у розпланувальних композиціях зумовлювалися не лише посиленням раціоналістичних тенденцій, а й тими змінами, що їх зазнали просторові елементи міста — площа й вулиця. Остання в добу ампіру перетворилась на своєрідний коридор просто неба. Якщо в період класицизму основоположним був принцип стереометричності, чіткої визначеності об'єму споруди, завдяки чому навіть винесені на червоні лінії кварталів і поставлені поруч будинки зберігали відокремленість і досить поширеним було влаштування передніх дворів і навіть великих курдонерів, то тепер горизонтально вирішені площини споруд об'єднували фронт квартальної забудови у цілісну композицію, що кардинально змінювало образ вулиці.

Площі в добу ампіру перестали бути автономними компонентами розпланувальної системи міста. Вони не тільки просторово поєднувались з вуличною мережею, а й тяжіли до грандіозності, що досягалося двома засобами. По-перше, це занадто великі розміри — Кругла в Полтаві, Соборна в Катеринославі, Торгова в Чернігові, а також головні у Верхньодніпровську, Маріуполі, Новомосковську. По-друге, кілька площ розташовувались неподалік одна одної й завдяки просторовим зв'язкам гармонійно об'єднувались у величну та вражаючу композицію, що підтверджують Приморський бульвар з Біржовою, Театральною і Катерининською площами в Одесі, Сергіївська, Торгова та Миколаївська площі навколо колишньої фортеці у Харкові, бульварне кільце з площами навколо се-

Обеліск на могилі Д. Говарда в Херсоні. 1821 р. Архітектор В. Стасов, інженер Гречина.

редмістя у Львові, Торгова та Ярмаркова площі у Переяславі тощо.

Така посилена увага до створення великих і презентабельних просторових осередків зумовила відповідне оформлення їх величними спорудами, переважно торгового та адміністративного призначення. Належну роль почали відігравати й монументи, прикладом чого стали пам'ятники А.-Е. Рішельє в Одесі та Г. Потьомкіну в Херсоні (обидва — скульп. І. Мартос, архітектори А. Мельников, Ф. Боффо), Колона Слави у Полтаві (архітектори М. Амвросимов, Тома де Томон, скульп. Ф. Щедрін), пам'ятник на честь повернення Києву привілеїв магдебурзького права (архіт. А. Меленський) і обеліск на могилі Д. Говарда в Херсоні (архіт. В. Стасов, інж. Гречина) [17], праці скульпторів Г. Вітвера, А. і Й.-Б. Шімзерів у Львові. В результаті було створено чимало цікавих і високохудожніх ансамблів громадських центрів міст. Причому розташовані по сусідству житлові будинки завдяки сумірності своїх ритмічних членувань, єдності масштабу, гармонійності пропорцій теж складали цілісні ансамблеві композиції.

Міський благоустрій. Порівняно з попередніми століттями у першій третині XIX ст. почалися значні зміни у благоустрої населених місць. Це торкнулося передовсім озеленення. Як зазначалося, вже під час проектування нових міст і реконструкції існуючих замість оборонних укріплень планувалось оточення забудови бульварами, про що свідчать плани Житомира, Олександрівська, Бахмута, Сквири, Павлограда, Верхньодніпровська, Василькова, Радомишля, Таращі, Черкас, Чигирина, Ковеля, Богодухова, Проскурова, Овруча, Летичева, Нової Ушиці, Новограда-Волинського, Старокостянтинова, Ананьєва. Алеї дерев передбачались і вздовж широких магістралей та проспектів, перетворюючи їх на бульвари. Це можна побачити в проектах Бердичева, Керчі, Феодосії,

[17] Державний архів Херсонської області, ф. 14, оп. 1, спр. 1019, арк. 1, 2, 8, 38—44.

Новиков міст в Одесі. 1822—1824 рр. Інженер Ж. Гаюї, архітектор О. Дігбі-старший.

Переяслава, Києва, Чернігова та інших міст. Поряд з цим у деяких затверджених креслениках показані й окремі зелені масиви поряд з житловими кварталами і громадськими площами — у Кременці, Новограді-Волинському, Овручі, Старокостянтинові, Житомирі, Маріуполі, Полтаві, Вовчанську, Новомосковську, Вознесенську, а найчастіше на схилах ярів і берегах річок — у Києві, Кам'янці-Подільському, Олександрівську, Бахмуті, Черкасах, Чернігові.

Особливістю розпланувальних накреслень українських міст було й те, що деякі великі за розмірами торгові та ярмаркові площі оточувалися алеями дерев, завдяки чому зменшувались їх розміри, значно поліпшувався вигляд та умови функціонування. Підтвердженням були проекти Переяслава, Борзни, Городні, Конотопа, Мглина, Новгорода-Сіверського, Нового Міста, Ніжина, Остра, Погара, Сосниці, Стародуба, Сурожа тощо. В проекті Катеринослава 1817 р. зелені масиви у центрі міста й на правому березі Дніпра при колишньому палаці Потьомкіна доповнювалися широкою смугою парків серед кварталів уздовж річки, скверами на площах і кільцем зовнішніх бульварів.

Розмаїття засобів зеленого будівництва наочно проявилось і в Одесі, яка ще на початку XIX ст. була дуже бідна рослинністю. Проте вже в 30-ті роки XIX ст., крім Міського саду на вул. Дерибасівській, тут вже був бульвар на Олександрівському проспекті, кільце бульварів навколо середмістя по лінії колишнього карантинного рову й еспланади напроти оборонних казарм. На високому березі моря з'явилися Приморський і бульвар між Військовою та Водяною балками, що відігравало значну роль у панорамному сприйнятті міста з боку моря. На піщаному Пересипу виріс величезний зелений масив, так звані Левшинські плантації, а по дорозі на Малий Фонтан — Ботанічний сад.

Збільшувалась також площа зелених насаджень у західноукраїнських містах. Так, у Львові в міське володіння перейшов парк, у 1828 р. було засновано

Ботанічний сад при університеті, а в 1835 р. засадили величезну територію Високого замку.

Дуже важливе значення, особливо для маловпорядкованих міст, що опинилися під владою Росії, мало поліпшення внутрішніх сполучень. Украй недосконале дерев'яне покриття шляхів Києва у 1824 р. почали заміняти бруківкою і за два роки вимостили частини Провальної, Московської, Садово-Хрещатицької, Софійської та Олександрівської вулиць загальною довжиною 1539 сажнів. У подальшому ці роботи активізувались, і до 1836 р. у місті налічувалось понад 30 тис. квадратних сажнів бруківки (понад 7,5 тис. погонних метрів) [18]. В Одесі гранітним каменем у 1820—1821 рр. були забруковані Херсонський, Карантинний і Військовий спуски, що вели до порту. У 30-ті роки почалися роботи в інших містах. Так, у Харкові бруківкою виклали частини Московської, Сумської, Катеринославської та Університетської вулиць.

Почали вирішуватися питання освітлення вулиць і площ. Встановлювалися стовпи з ліхтарями, де горіло сало, конопляна олія або спирт. Для зв'язку між різними районами міст зводились мости. Спочатку вони були дерев'яними, навіть в Одесі, де не вистачало деревини. Згодом там спорудили муровані аркові мости через балки Карантинну (1824, інж. Ж. Гаюї, архіт. О. Дігбі-старший) та Військову (1829—1830, інж. Д. Уптон, архіт. Ф. Боффо; 1834—1836, інж. О. Казаринов, архіт. Дж. Торічеллі), витримані в лаконічних, монументальних формах [19].

Вживали постійних заходів щодо поліпшення водопостачання, особливо у південних містах. Окрім колодязів, споруджували підземні цистерни, куди збиралася дощова й тала вода, робили спроби влаштувати водопроводи. Кілька фонтанів діяло в Києві. Будували їх і в Сімферополі, Феодосії, інших кримських містах. У 1834 р. інженер Д. Уптон спроектував водогін у Севастополі. З Чорної річки вода відкритими каналами потрапляла на Корабельну сторону до сухих доків. Через яри перекидали акведуки, залишки яких у вигляді масивних аркад збереглися до нашого часу в Аполлоновій та Ушаковій балках.

Така увага до благоустрою міст свідчила не лише про прогрес у міському господарстві внаслідок розвитку продуктивних сил суспільства, а й випливала зі стильової спрямованості епохи. Бажання впорядкувати вулиці та площі свідчило про зацікавленість міським простором, посилення естетичних якостей якого досягалось не лише архітектурно-пластичними засобами — відповідним вирішенням оточуючих фасадів житлових будинків і громадських споруд, а й збагаченням зеленими стрічками дерев і чагарників, плямами газонів і квітників, влаштуванням фонтанів, тротуарів та забрукованих проїжджих полотен з водостоками, встановленням освітлювальних ліхтарів і спорудженням елегантних й одночасно монументальних мостів для органічного поєднання просторових відрізків вулиць і надання їм належної цілісності. Площі також почали прикрашати скульптурними та архітектурними пам'ятниками.

Панорами і силуети. Внаслідок таких цілеспрямованих заходів створювався цілісний вигляд багатьох українських міст. Цьому сприяло й досить продумане розміщення вертикальних акцентів забудови. Монументальні об'єми адміні-

[18] *Ігнаткін І. О.* Економіка і благоустрій у Києві на початку XIX ст. // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959. — С. 264—282.

[19] ДАОО, ф. 59, оп. 1, спр. 48, 319; Одесса. 1794—1894: К столетию города. — Одесса, 1895. — С. 257.

стративних та навчальних споруд позначали положення громадських центрів, яруси струнких дзвіниць і бані храмів, вежі з'їжджих будинків рівномірно розподілялися по міській території. Вдало використовувались природні умови і рельєф. В результаті панорами і силуети Харкова, Києва, Одеси, Керчі, Полтави, Севастополя та багатьох інших міст з однорідною в стильовому відношенні забудовою набували високих художніх якостей.

* * *

Загалом у першій третині XIX ст. Україна органічно увійшла в загальноєвропейський культурний процес, й її архітектура мала багато спільного із зодчеством інших країн. Однак, як і у всякому національному мистецтві, інтернаціональні риси ампіру тут доповнювались і збагачувались, набуваючи власних особливостей. Водночас істотні відмінності зберігали й різні регіони України, що багато в чому зумовлювалося творчим внеском та індивідуальністю архітекторів, які там працювали. Можна виділити чотири основних центри будівельної діяльності: 1) Лівобережжя й Слобожанщину; 2) Правобережжя; 3) Західну Україну; 4) Південну Україну з Кримом. У забудові українських міст і селищ брали участь також столичні майстри В. Гесте, А. Захаров, А. Мельников, О. Монферран, Л. Руска, В. Стасов, Тома де Томон, Л. Шарлемань та інші. З їх творами в архітектуру України входять зовнішня імпозантність, стримана суворість гладеньких стін і призматичних мас, офіційна репрезентативність. Крім того, до проектування низки споруд залучались Е. Блор, К. Шінкель та інші провідні зодчі Європи, внаслідок чого українська архітектура вийшла на рівень передових досягнень того часу.

І нарешті, в першій третині XIX ст. у всіх регіонах з'явилось чимало споруд, в яких відтворювались пластичні форми й композиційні засоби народного мистецтва, стародавньої та середньовічної епох. Тим самим у надрах ампіру зароджувались принципи архітектурної стилізації, які повністю запанували вже в середині XIX ст.

4.3. Архітектура середини і другої половини XIX ст. Стилізація та еклектика

Архітектуру наступних періодів історизму — середини століття (романтизм) і його останньої третини (реалізм) — прийнято розглядати як окремі етапи культури, яким притаманні широке застосування пластичних форм минулих епох — стилізація й навіть навмисне об'єднання їх, суміш — еклектика. Художні явища, різноманітні естетичні уподобання супроводжувались теоретичним обґрунтуванням, стрімким удосконаленням функціональних рішень і швидким технічним прогресом, раціоналізацією конструкцій та впровадженням нових будівельних матеріалів. Через це утвердилась хибна думка, що на відміну від попередньої доби, коли панував стиль ампір і пластичні форми начебто гармонійно узгоджувались з функціональними рішеннями та відповідали технічним можливостям свого часу, у часи стилізації й еклектики, навпаки, спостерігалась двоїстість архітектурної мови. Насправді наприкінці XIX ст. повністю реалізувалися саме ті тенденції, що зароджувались на початку століття.

4.3.1. Передумови розвитку архітектури

Стилізація й еклектика стали органічним продовженням художньо-стильових тенденцій, що панували на початку XIX ст. і найяскравіше втілювалися у стилі ампір. І справа не в тому, що останній можна вважати стилізацією форм давньогрецької архаїки, імператорського Риму або в тому, що у багатьох ампірних творах запозичено пластичні елементи з арсеналу давньоєгипетської, етруської та інших архітектур (передвістя еклектики). Головне й найважливіше, що впродовж усього XIX ст. зберігалось одне й те саме співвідношення архітектурних просторів і мас.

На відміну від Новітнього часу — 1910—1920-ті роки — архітектура XIX ст. зберігала формотворні принципи, зумовлені антропоморфністю й гуманізмом світогляду суспільства, притаманні всій європейській культурі, починаючи від доби Ренесансу. Згідно з уявленнями про світобудову людина залишалась мірою всіх речей, а архітектура мала стати другою природою, сформованою за антропоморфними мірками. Таке світовідчуття й розуміння простору зумовили у живопису не лише нову проблематику, розвиток станковізму, а й характер зображення видимого простору, що проривало площину картини. Новий світ створювався і в архітектурі на тих самих началах, споріднених лінійній перспективі у живопису, завдяки яким людина начебто стверджувала свою владу над зображеним і реальним простором, над світом [1]. Композиції ансамблів і комплексів будувались або історично формувались у розрахунку на певні точки зору. Їх жорстко фіксували прямі вулиці, головні споруди, центральні осі фасадів, анфілади інтер'єрів. Геометрична ясність простору, узгодженого з людиною, його побудова відповідно до головної осі й характер сприйняття з певної точки зору наочно свідчили, що відправним началом кожного просторово-пластичного організму стало людське Я [2]. Концепція центральної осі, за допомогою якої відкривався образ споруди чи просторового утворення, моделює незмінність простору — часу, виключає розвиток з минулого у майбутнє, стверджує теперішнє, що триває вічно.

Розуміння простору в світосприйнятті людини XIX ст., яке віддзеркалювалось в архітектурі, залишалось на підвалинах Евклідової геометричної концепції світу, збагаченої просторово-часовими уявленнями І. Ньютона, і відповідало судженням І. Канта про простір і час як про апріорні форми людського споглядання. Абсолютний час й абсолютний простір, чиста тривалість і чиста протяжність, за Ньютоном, існують не лише незалежно одні від одних та безвідносно до чогось зовнішнього, а й мають одні й ті самі властивості. На його думку, рух матеріальних речей стосується лише часу й простору у повсякденному житті. Тому організоване на розумних началах середовище мало створюватись, могло і дійсно створювалось ціною диференціації простору на художньо виразний і позбавлений останнього. Перший і другий набули відмінних рис і типів існування у часі. Їх контраст став особливо наочним саме у другій половині XIX ст., наприкінці існування художньо-стильової системи, і раніше заідеологізовано пояснювався лише соціальними виразками епохи.

[1] Докладніше див.: *Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. — Москва, 1975.

[2] *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Учен. зап. Тартус. ун-та. — Тарту, 1967. — Вып. 198: Труды по знаковым системам, III.

Подальший розвиток архітектури в середині XIX ст. пов'язаний з остаточною перемогою тенденцій романтизму. Вони наочно проявились ще у 30-ті роки XIX ст., коли спостерігались захоплення культурами минулих поколінь і звертались до найяскравіших взірців їх художньої творчості. Вже тоді вельми чітко розрізняли стильові віхи розвитку світової архітектури. Пригадаймо хоча б емоційні заклики до сучасного суспільства нашого великого земляка Миколи Гоголя щодо бажаної забудови міст: "Тут архітектура має... бути то похмурою, наче день, охоплений грозою із громовими хмарами, то ясною, як ранок у сонячному сяйві... Якою б не була архітектура: гладенька масивна єгипетська, чи величезна, пістрява індусів, розкішна маврів, чи натхненна та похмура готична, граційна грецька — усі вони прекрасні, коли відповідають призначенню будівлі, всі вони будуть величними, лише коли істинно осягнуті" [3].

У XIX ст. свідомість суспільства пронизана історизмом, усвідомленням лінійності й векторності часу, бажанням зрозуміти кожну фазу в розвитку культури в її неповторності та своєрідності. Наполегливе прагнення визначити закономірності історичного процесу супроводжувалося спробами знайти місце сучасності та передбачити хоча б найближче майбутнє. Захоплення відкриттям нових історичних горизонтів, насолода і радість від знайомства з красою минулих часів зумовлювали потребу втілити себе у відповідних пластичних формах. Крім того, розбуджене романтизмом XIX ст. самоусвідомлення окремої людини поєднувалося з новим розумінням народу, нації вже не як родового єства, а як неповторної індивідуальності. Особливе значення це мало для Російської імперії, в межах якої знаходилася значна частина України. У зв'язку зі столітньою орієнтацією на західноєвропейську культуру тут не лише намагалися усвідомити власну своєрідність, а й дуже палко, гаряче прагнули виявити національну гідність, відтворивши архітектурні форми допетровської Московії. Ці явища, що рідкими спалахами засвічувалися на архітектурному небосхилі, вже в 30-ті роки XIX ст. поширилися на всі міста імперії, в тому числі й українські. Розпочалося масове будівництво храмів у офіційно затвердженому російсько-візантійському стилі. А в середині XIX ст. подібна ситуація склалася й в Україні. Т. Шевченко, М. Костомаров, П. Куліш, М. Шашкевич, В. Антонович, М. Драгоманов загострюють національні проблеми, і через певний час вони віддзеркалилися в архітектурній творчості.

Існує пряма залежність архітектурної мови від особливостей світогляду. Абстрактність філософських систем епохи Просвітництва XVIII ст., яка оперувала загальними істинами та позачасовими категоріями, не потребувала значної кількості архітектурних форм, адже занадто широке коло ідей асоціювалося з однією ордерною мовою. В епоху історизму різко збільшується чисельність споживачів архітектури, вона вже апелює до широкого загалу і має відобразити конкретніше втілення злободенних питань. Асоціативність сприйняття пластичної форми послугувала гарним підгрунтям для виникнення "мовної" архітектури.

Безумовним каноном, уособленням краси у попередні художні епохи XV—XVIII ст. (Ренесанс, бароко, класицизм) виступав класичний ордер, який став втіленням монізму архітектурної системи. Саме завдяки йому панували одноманітні симетричні композиції, осьові структури ансамблів, регулярні містобудівні утворення. З розвитком буржуазних від-

[3] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. — Москва, 1952. — Т. 8. — С. 71—75.

носин змінилася суспільна свідомість, монізм архітектурної системи відверто заперечувався. І хоч архітектуру історизму теж слід віднести до "зображальних мистецтв", але тепер основою стала тільки традиція використання спадщини. Причому не однієї греко-римської, а всіх відомих епох. Ордер перетворився на один із багатьох елементів системи, внаслідок чого зникла візуальна єдність, порушилася ієрархія і колись струнка система розпалася. На зміну ілюзорній тектонічності та цільності прийшли відвертий декоративізм, рівнозначність і взаємозамінність. Втрачається жорсткість осьових фасадних схем, механічно збільшується кількість акцентів, у композиціях вже домінує не ритмічність, а метричність. Зникає поділ форм на головні та другорядні, часткове тепер повністю переважає над загальним.

Основним носієм краси та ідейного змісту стали декоративні деталі, що рясно покривали поверхні стін. Однак нерідко відсутність пауз, нагнітання пластичних акцентів призводило до безакцентності, численні неповторні й екзотичні прикраси не сприймалися через рівнозначність, рівномірність загальної композиції. Вони виявлялися зовсім байдужими до "стилю" і саме їх можна вважати монізмом нової системи навиворіт. Через емансипацію деталі, кожного елемента фасад виявляється самостійним стосовно споруди, фрагмент стіни — стосовно фасаду, останній — стосовно інтер'єру і врешті-решт "стиль" одного приміщення — стосовно "стилю" іншого. Гарне ототожнювалося з багато прикрашеним. Внаслідок цього наприкінці століття максимальна насиченість деталями, надмірність декору призвели до того, що "розкішні" споруди остаточно перетворилися на нейтральні. Відбулася повна девальвація художньої програми ілюзорно-тектонічної системи.

Через демократизацію життя й побуту рядові споруди стали сприймати як унікальні. Це повсюдне прагнення до дешевої "розкоші" поклало початок тій масовій культурі, що характерна для наступного, XX ст., хоча у XIX ст. масове виробництво архітектурної продукції ще орієнтувалося на унікальність, прагнуло до неповторності кожного твору. Демократизм проявився у тенденції створення універсального, позастанового типу міського житла, що спостерігалось і в розвитку типів квартир у прибуткових будинках, і в переродженні парадних палацових апартаментів у зручні й затишні групи різноманітно зв'язаних і освітлених приміщень — розкішних будуарів та інтимних кімнат.

Розвиток археології та мистецтвознавства збагатив архітекторів новими історичними знаннями й можливістю обрання цікавих мотивів і композиційних рішень. Вже майстри ампіру мали улюблені форми, орієнтуючись переважно на спадщину архаїчної Греції або імператорського Риму. В епоху романтизму палітра пластичних форм значно розширилася, адже на відміну від Ренесансу чи класицизму збереження ордерних традицій перестало бути обов'язковим. Професійне мислення зодчого стало алегоричним і метафоричним, з певною формою пов'язувалися певний зміст, визначальні поняття, елементи історичних стилів асоціювалися з конкретною інформацією про роль і призначення споруди. Антична ордерна система виявилася недостатньою для відображення розмаїття життя, багатообразності уявлень про світобудову, вірність історичному й науковому факту та конкретність його відтворення здавалися визначальними. «Відбувається перехід від архітектури "необхідності" до архітектури "вибору"» [4]. При цьому мали місце пошуки раціо-

[4] *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. — Москва, 1978. — С. 26.

нальності у виборі як стильової спрямованості, так і зручного розпланування, надійних конструкцій. Загалом історично достовірне відтворення стильових форм є посереднім побічним відображенням дійсності; в результаті розвиток архітектури відбувався у контексті реалістичного мистецтва останньої третини XIX ст.

Освоєння та використання на практиці історичних форм зумовило прагнення зберегти архітектурну спадщину, почався розвиток реставраційної справи. В період романтичного захоплення минулим виник *метод компіляції*. За слабкого розвитку історії архітектури образи стародавніх споруд домислювались довільно, часто набуваючи спотвореного вигляду. Так сталося з Десятинною церквою у Києві, яку на древніх фундаментах збудував у 1828—1842 рр. видатний зодчий В. Стасов і яка не мала нічого спільного з оригіналом. Незабаром зрозуміли, що пам'ятки мають не лише історичну, меморіальну цінність, а й являють собою видатні мистецькі твори. Їх почали досліджувати з 1839 р. Одеське товариство історії та старожитностей, з 1859 р. — Імператорська Археологічна комісія в Санкт-Петербурзі, а в Австрійській імперії у 1854 р. навіть створили Федеральне відомство з охорони пам'яток. Усі ці установи заснували свої друковані органи.

У середині століття настав час стилізаторських реставрацій, який у Франції започаткував Віолле ле Дюк. На основі *синтетичного методу* (*методу цілісної реставрації*) споруду ретельно досліджували і на підставі залишків, використовуючи аналогії, добудовували у певному стилі, доповнюючи на свій смак втраченими частинами. Так, у Києві Ф. Солнцев з архітектором П. Спарро в 1851—1852 рр. надбудували дзвіницю Софійського собору. До більш-менш вдалих слід віднести роботи архітекторів А. Павлінова з реставрації споруд Чернігова, Г. Котова — Успенського собору у Володимирі-Волинському (1896—1900) та Ю. Захарієвича з відновлення замку в Гусятині (1890), львівських костелів Марії Магдалини (1889), Іоанна Хрестителя і Марії Сніжної (1886—1887 і 1888—1892, за участю І. Левинського).

Відбулися зміни у професійній освіті. У Львові 1844 р. було відкрито Технічну академію, в якій навчалося чимало майбутніх зодчих. Архітекторів для праці в Східній та Південній Україні в основному готували Академія мистецтв і Будівельне училище (Інститут цивільних інженерів) у Петербурзі. На відміну від попередніх часів лише деякі майстри набували професійних знань за кордоном.

Активнішим і напруженішим стало архітектурне життя. Не лише в Петербурзі чи Відні працювали творчі організації, які охоплювали мистецьку та будівельну практику всієї країни. Цікаво, що в Одесі Товариство інженерів і архітекторів виникло в 1865 р., тоді як у Петербурзі подібне оформилось лише у 1872 р. Одночасно переважна більшість місцевих зодчих були членами різних товариств. У Львові архітекторів згуртувало Політехнічне товариство, яке з 1877 р. видавало свій часопис, де докладно висвітлювались проблеми стилістики архітектури та будівельних конструкцій. В Одесі архітектор Фр. Моранді став одним із фундаторів Товариства красних мистецтв, що заснувало Рисувальну школу, яка згодом перетворилась на відоме Художнє училище. Дуже вагому роль у консолідації архітектурних сил у містах України відігравали відділення Російського технічного товариства, створені в Одесі (1870), Києві (1880), Харкові (1891) та інших містах, що здійснювали експертизи проектів і споруд, обмінювались науковою інфор-

мацією, мали друковані органи, розробляли правила забудови міст. Товариства нерідко зводили власні будинки, зокрема, політехнічне у Львові (1897, архіт. І. Брунек), красних мистецтв (1847, архіт. Фр. Моранді) та технічне в Одесі (1892—1894, архітектори О. Бернардацці, Е. Меснер). Останнє навіть організувало школу будівельних десятників, для якої в 1902 р. за проектом С. Ландесмана збудували досить імпозантну двоповерхову споруду.

Поширення преси супроводжувалося швидким розвитком художньої критики. Архітектура України відображалась у фахових столичних виданнях "Журнал Австрійського об'єднання інженерів і архітекторів" (з 1849), "Зодчий" (з 1872), "Неделя строителя" (з 1881), "Инженер" (з 1882), "Строитель" (з 1894), а також в місцевих "Вестник Екатерининской железной дороги" (з 1870), "Важіль" (з 1877 "Технічний часопис") у Львові, "Записки Одесского отделения Русского технического общества" (з 1897). На шпальтах масових газет і журналів теж публікувалися матеріали про забудову міст, видатні споруди, творчість зодчих, наводилась інформація щодо підготовки проектів значних об'єктів, обговорювались проблеми благоустрою міст, розпланування нових і перепланування старих районів.

Ще з 30-х років XIX ст. між зодчими проводилися конкурси на кращий проект. Так, керівництво Одеси в 30—40-х роках XIX ст., маючи на службі кількох висококласних архітекторів, перед зведенням важливої будівлі доручало їм подати ескізи з власними оригінальними ідеями, після чого були затверджені виконані Ф. Боффо проекти монументальних сходів з Приморського бульвару до моря, Дж. Торічеллі — комплексу Старого базару, церкви на Новому базарі та інших споруд, І. Козлова — магазейну Папудової, О. Шашина — Рішельєвського ліцею. У другій половині XIX ст. для вибору найдосконалішого функціонального вирішення і найгарнішого загального вигляду майже обов'язковою нормою стало проведення архітектурних конкурсів. Щоб уникнути свавілля місцевого начальства, досягти об'єктивності оцінки, залучити майстрів відповідного рівня і забезпечити захист їх авторських прав, саме в той час були вироблені відповідні правила і норми, яких дотримуються навіть у сучасних умовах. Перш ніж оголошувався конкурс, вироблялися й докладно формулювалися умови із доданням плану земельної ділянки для майбутньої споруди і навколишньої ситуації, формувався склад журі, в яке крім посадових осіб включали професіоналів (архітекторів, інженерів), котрі, зрозуміло, не брали участі в проектуванні. Залежно від складності завдання визначалися терміни представлення проектних матеріалів, кількість премій, їх грошовий еквівалент та інші заохочення. Проекти подавали анонімно, під девізами, і лише після рішення журі відкривали конверти з прізвищами авторів. Попередніми умовами також передбачалось, чи буде переможець розробляти робочі кресленики і здійснювати авторський нагляд, чи премійовані матеріали, що ставали власністю установи, яка провела конкурс, будуть використані місцевим архітектором для розробки остаточного проекту. Залежно від матеріальних можливостей владних структур і престижності об'єкта конкурси того часу були місцевими, всеросійськими або всесвітніми. Всеросійські, як правило, проводились під патронатом Санкт-Петербурзького товариства архітекторів, матеріали конкурсів друкувалися на шпальтах журналу "Зодчий", що було додатковим стимулом для переможців, оскільки свідчило

про їхні здібності й давало змогу одержати більше державних і приватних замовлень для практичної діяльності.

Для створення якомога якіснішого проекту не тільки вивчали публікації про кращі твори певного жанру і проводили архітектурні конкурси. Доволі часто перед виконанням робочих кресленників важливих будівель зодчих відряджали за кордон для ознайомлення з сучасною практикою, з найпередовішими досягненнями в конкретній галузі.

Якщо наприкінці XVIII і на початку XIX ст. керівництво забудовою і розплануванням населених пунктів здійснювалось директивними урядовими органами централізовано, то вже в середині XIX ст. ситуація почала швидко змінюватися. А у другій половині XIX ст. імперські режими і Росії, і Австро-Угорщини виявились вже неспроможними встигати за швидким прогресом у галузі будівництва та урбанізаційними процесами в містах і були змушені надавати більше свободи місцевим управлінням та приватним забудовникам. У 1870 і 1892 рр. у Російській імперії здійснювались реформи міського самоврядування, внаслідок чого істотну роль почали відігравати міські думи та їх виконавчі органи — управи. І хоч думи обирались лише заможною частиною населення — домовласниками, великими торговцями і підприємцями, члени управи і голова затверджувались урядовими інстанціями, а їх діяльність контролювалась і спрямовувалась губернатором та його чиновницьким апаратом, все ж діяльність міських органів у забудові та впорядкуванні населених місць виявилась досить активною й різноманітною. Окрім архітекторів і техніків міської управи та незалежно від них у містах чимало будували архітектори та інженери, які служили у військовому, навчальному, єпархіальному та інших відомствах. Нарешті, багато архітекторів займались приватною практикою, очолювали проектні контори, серед них такі відомі, як В. Ніколаєв і О. Кобелєв у Києві, М. Толвінський і О. Бернардацці в Одесі, О. Бекетов і С. Загоскін у Харкові, Ю. Захарієвич та І. Левинський у Львові. Ця організаційна розпорошеність негативно відбивалась на планомірності в забудові міст, однак певною мірою компенсувалась діяльністю творчих об'єднань.

Між іншим чимало провідних зодчих займались підприємницькою діяльністю, зводили споруди за проектами своїх колег на високому художньому й технічному рівні, засновували підприємства будівельної галузі. Так, В. Городецький був співвласником цементного заводу "Фор" у Києві, а З. Кендзерський і А. Каменобродський очолювали "Галиційське товариство виробу машинних цегол підприємства будівель у Львові", яке споруджувало не лише будівлі за власними проектами, а й відповідальні об'єкти, зокрема, в 1874—1877 рр. Технічну школу, спроектовану Ю. Захарієвичем. Найпотужніша проектно-будівельна фірма була заснована 1881 р. І. Левинським. Вона мала власні добре оснащені заводи, фабрики та майстерні, де виготовляли штучний камінь, дахівку й цеглу, гіпс, бетон, облицювальну плитку, ужиткову кераміку, скульптури, займались художньою обробкою дерева, металу, виконували розписи, вітражі, добували торф для опалення тощо [5]. Все це давало можливість будувати найпрестижніші споруди навіть за межами Львова.

Розпланування й забудова українських міст у складі Російської імперії в

[5] *Нога О.* Проект пам'ятника Івану Левинському. — Львів, 1997. — С. 21—47, 80—96, 115—128.

середині та другій половині XIX ст. виконувались згідно із законодавчими актами, що поступово змінювались на вимоги життя. 1832 р. видали перший Будівельний устав, в якому були об'єднані й упорядковані імператорські та сенатські укази у справах будівництва й благоустрою міст. Він складався з семи розділів: I — про управління будівельною частиною (у масштабах країни, губернії чи областей, деяких міст); II — про казенні споруди (будівельний капітал; плани, фасади й кошториси споруд; будівництво, збереження та використання споруд, правила охорони і ремонту стародавніх будівель; в'язниці й карантини; звітність і відповідальність у будівельній частині); III — про храмові споруди (спорудження православних церков, молитовних будинків і каплиць; будівництво іновірських церков і мечетей); IV — про громадські споруди (гостині двори, міські комори, будки для нічних сторожів і будівлі для військового караулу, будівлі для відомства громадського піклування); V — про влаштування вулиць, площ, мостів і тротуарів; VI — про будівництво міст і приватних будинків (обрання місця для міст, їх плани; фасади приватних споруд; правила міського будівництва; фабрики та інші заклади); VII — про будівлі в селищах (селищне будівництво взагалі, станційні будівлі) [6]. У подальшому цей устав доповнювався новими позиціями, крім нього багато міст керувались власними положеннями щодо забудови окремих районів і вулиць.

Постійно і швидко зростаючий обсяг будівництва потребував збільшення і поліпшення якості будівельних матеріалів. Розширився видобуток волинського лабрадориту, сірого і червоного гранітів поблизу Житомира, гнейсів на берегах Дніпра, пісковику поблизу Полтави, на Харківщині й Київщині, кримського базальту, черепашнику на півдні України, інкерманського каменю поблизу Севастополя, що використовувались для мурування й облицювання стін. Стрімко розвивалось виробництво цегли і черепиці. Якщо в Україні, яка знаходилась у складі Російської імперії, в 1865 р. налічувалось 744 підприємства, то в 1895 р. — вже 1546, ще швидше збільшувався обсяг їхньої продукції [7]. При цьому крім звичайної цегли почали випускати карнизну, фасонну, лекальну, вапняно-шлакову (з 1892 р. у Катеринославі), силікатну, вогнетривку. У народному будівництві використовували легку цеглу з глини та м'ятої соломи (лампач, колибу). Численні майстерні випускали глиняну черепицю, кахлі виготовляли на Полтавщині. Налагоджувалось виробництво метлаських плиток, керамічних каналізаційних труб тощо.

З другої половини XIX ст. верстова система мурування стін поступилася ланцюговій, що потребувала досконалішої кваліфікації виконавців. Товщину стін визначали залежно від поверховості й спочатку дослідним шляхом. Згідно з "Практичними правилами..." Ж. Рондоле два верхніх поверхи мурували відповідно до кліматичних умов і теплотехнічних міркувань, а товщину кожних двох нижніх збільшували на півцегли. Насправді вона значно перебільшувала необхідну міцність. Над прорізами влаштовували арки різних обрисів. Над плоскими перемичками, які виконувались з прокладкою з кованого заліза або з клинчастої цегли, вва-

[6] *Власюк А. И.* Эволюция строительного законодательства России в 1830-е — 1910-е годы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. — Москва, 1985. — С. 226—246.

[7] Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР. — Киев, 1989. — Т. 1. — С. 199.

жали за потрібне додатково робити розвантажувальні арки. Блоки природного каменю продовжували застосовувати для мурування стін на півдні України. Якщо у промислових спорудах камінь, як і цеглу, використовували для заповнення каркаса, то в житлових і промислових часто-густо в ньому вирізали основні ордерні елементи й декоративні форми. Так, в одноповерховому з мезоніном будинку на вулиці Таврійській (нині Шевченка), 58 у Миколаєві з черепашнику зімітовано зрубну конструкцію дерев'яних колод та численні різьблені деталі, характерні для російської народної архітектури.

Різко збільшилось виробництво вапна, яке, як і раніше, широко використовувалось для тинькування стін та як в'яжучий матеріал. У середині століття неподалік Керчі, у Старій Водолазі, Здолбунові поблизу Рівного, Одесі, Амвросієвці, Києві, Катеринославі та інших населених пунктах виникли підприємства, де вироблявся романцемент, а згодом і портландцемент та вапняно-жужільний цемент. Для прискорення будівництва і зниження його вартості почали застосовувати вапняно-цементні розчини (при зведенні паровозобудівного заводу в Харкові тощо). Новим матеріалом став бетон, з якого почали виробляти східці, тротуарні плити, плитки для підлоги, труби, здійснювали бетонування неармованих склепінь (1885, Севастополь). У Катеринославі, Кривому Розі стіни низки споруд зводили зі шлакобетону.

Камінь і цеглу використовували і для перекриттів, де теж спостерігався помітний прогрес. У культових спорудах зазвичай застосовувались цегляні склепіння і куполи, які нерідко вирізнялися надзвичайною шляхетністю виконання, як, наприклад, у спорудах резиденції Буковинського митрополита у Чернівцях (архіт. Й. Главка). Збільшувались також їхні розміри. Так, купол трапезної палати Києво-Печерської лаври (архіт. В. Ніколаєв) сягав у діаметрі 22 м. У громадських спорудах склепіння мали значні розміри, прикладом чого було коробове перекриття з малою стрілою підйому і шириною 10 м над сходами Київської семінарії (архіт. Є. Єрмаков). Одним із найвищих досягнень стало виконання куполів і склепінь з природного каменю у Володимирському соборі в Херсонесі, закінченому в 1877 р. за проектом Д. Грімма інженером М. Арнольдом, який ретельно розрахував усі конструктивні зусилля. З каменю зводили й мости, де теж спостерігався прогрес в інженерних вирішеннях, внаслідок чого стало можливим спорудження у 1895 р. таких об'єктів, як міст у Ворохті в Карпатах з прогоном головної арки 65 м і довжиною 130 м при перерізі в замку 3,1×2,1 м.

Друга половина XIX ст. відзначена початком широкого застосування металевих конструкцій. Чавунні колони можна побачити в багатьох спорудах того часу, наприклад, у фойє Київського купецького зібрання (нині філармонія), що несуть перекриття залу (архіт. В. Ніколаєв). Передусім метал почали використовувати при спорудженні балкових мостів. Спочатку зводили багатогратчасті (залізничні мости через Дніпро у Києві з 12 прогонами по 87 м і висотою ферм 8 м, 1870 р., у Кременчуку з 11 прогонами довжиною 950 м, 1873 р. — обидва інж. А. Струве). Згодом почали споруджувати багаторозкісні, прикладом яких був суміщений через Дніпро в Катеринославі (1883, інж. М. Бєлелюбський), що мав 15 прогонів по 128 м і два яруси, нижній з яких призначався для залізничних колій, а верхній — для гужового транспорту та пішоходів. Незабаром кон-

струкцію спростили і зводили мости з трикутною або розкісною решіткою. Виникли консольно-балкові мости, перший з яких інженер Л. Проскуряков збудував 1887 р. в Україні поблизу Конотопа. Споруда мала два прогони по 72,6 м та консолі по 19,8 м. Зводились також аркові металеві мости, прикладом яких стала споруда в Керчі (1873, інж. Лембке) [8].

Саме з металевих конструкцій у той час споруджували величезні промислові підприємства у Юзівці (1872), Олександрівський завод у Катеринославі (1886), металургійний в Маріуполі (1897) тощо. Домни "одягали" в сталеві кожухи, великі прогони між металевими підкрановими колонами механічних та інших цехів перекривали різними кроквяними фермами, нерідко зі світловими ліхтарями. У Донбасі з металу споруджували надшахтні копри значної висоти. Подібна картина спостерігалася й у цивільному будівництві, свідченням чого стали перекриття просторих залів для глядачів і сценічних частин міських театрів в Одесі, Києві та Львові, торговельних приміщень критого ринку й пасажу в Одесі, круглого залу вокзалу на станції Козятин, дебаркадера львівського вокзалу тощо.

З розвитком цементної промисловості виникли ідеї посилення бетону металевою арматурою. В Україні залізобетонні конструкції з кінця 70-х років впроваджували М. Бєлелюбський, М. П'ятницький, С. Рудницький, М. Туллє та інші інженери й вчені. З нового матеріалу зводили мости в Херсонській губернії (1878), Західній Україні (90-ті роки), колони, підпірні стінки, водовідвідні лотки, фундаменти великих споруд, палі та перекриття (купол над новою біржею в Одесі, 1898). 90-ті роки позначені широким впровадженням збірних залізобетонних елементів.

Незважаючи на впровадження нових матеріалів та виробів із них, не була забута деревина. По-перше, тому, що значну частину тогочасної міської забудови складали будинки з дерева. По-друге, дерев'яні конструкції залишались економічнішими, а завдяки працям Д. Журавського та інших вчених вони були значно вдосконалені. Тому дерев'яні ферми перекривали зали Купецького зібрання і Троїцького народного будинку в Києві, театру в Харкові та багатьох інших споруд, дерев'яні балкові, підкісні й аркові мости згодом поступились арково-підкісним, а над великими прогонами — із застосуванням ферм.

У ряді праць помилково наголошувалось, що класицистичні форми виявилися непридатними для освоєння нових будівельних матеріалів і конструкцій, характерних для XIX ст. — епохи стрімкого технічного прогресу. Проте стиль ніколи не зумовлювався матеріалами та засобами їх використання. Це підтверджують і тисячолітній розвиток архітектури, і будівельна практика другої половини XIX ст. Металеві конструкції почали широко застосовувати у 70-ті, бетонні — в 80-ті роки, але вони зовсім не вплинули на формування нових стильових віянь, які повністю визначалися іншими чинниками. Більше того, нерідко прогресивні матеріали і раціональні конструктивні вирішення старанно маскувалися, внаслідок чого у будівель з ідентичним конструктивним вирішенням зовсім по-різному оформлювалися фасади та інтер'єри. Лише внаслідок світоглядних уявлень наочно відображалась та чи інша конструктив-

[8] Там само. — С. 221—225. Очерки истории строительной техники России XIX — начала XX веков. — Москва, 1964. — С. 205—215.

на система, демонструвалась матеріальна основа споруди.

Загалом стильовий процес можна періодизувати таким чином. У середині XIX ст. мали місце останні рецидиви ампіру, так званий академізм, сформувалися бідермеєр, псевдогрек і російсько-візантійський стиль, уживали пластичні форми романського, готичного, візантійського, ренесансного, мавританського, московського XVI—XVII ст. (російського) і народного українського зодчества. В останній третині століття багатостильність не тільки збереглася, а й пластичні елементи історичних стилів стають декоративно складнішими, до них додаються стилізації рококо, бароко і цегляний стиль, частіше спостерігається еклектика — навмисне змішування в одній споруді компонентів, запозичених із кількох художніх епох [9].

У розвитку типології провідне значення в архітектурній творчості продовжували зберігати споруди громадського призначення. До їх проектування й будівництва залучали найвидатніших майстрів, саме тут спостерігався прискорений типологічний прогрес, що зумовлювалося і впровадженням конкурсної системи у відборі проектів, і залученням фахівців інших галузей для вирішення технологічних завдань.

4.3.2. Культові споруди

Храми в середині та другій половині XIX ст. ще прискіпливіше, ніж в період ампіру, зберігали традиційні об'ємно-просторові параметри. Намагання неухильно дотримуватися історичних традицій, відродити напівзабуті композиційні прийоми та декоративні прикраси, притаманні попереднім століттям і народному зодчеству, зумовили формування певних особливостей сакральної архітектури у всіх країнах Європи. Передовсім для неї характерна адресна стилізація середньовічних форм, яка проявилася в тому, що для храмів кожного віросповідання обирали відповідні стильові засоби з арсеналу форм, притаманних цим спорудам в епохи становлення й розквіту релігії. Одночасно проявлялися типові для епохи стрімкого технологічного та науково-технічного прогресу тенденції, пов'язані з раціоналізацією будівництва, які полягали у прагненні розрахувати місткість храмів на певну кількість віруючих, широкому застосуванні нових будівельних матеріалів і прогресивних для свого часу конструкцій.

Різко зростає обсяг культового будівництва, поряд із міськими соборами і парафіяльними церквами з'явилося чимало так званих домових церков — молитовних залів, вбудованих в об'єм навчальної чи іншої споруди або розташованої поруч із будівлею. Це, напри-

[9] Щоб термінологічно відрізнити історичні стилі від стилізацій XIX ст. до назв останніх у 50-х роках XX ст. було прийнято приєднувати префікс *"псевдо"* (наприклад, псевдовізантійський, псевдокитайський, псевдоросійський, псевдоукраїнський стилі, псевдоренесанс, псевдобароко, псевдоготика, псевдокласицизм, псевдорококо, псевдороманіка тощо). Тим самим підкреслювали й низьку архітектурну якість, адже в першій половині XX ст. заради усталення конструктивізму, функціоналізму та інших "ізмів" вважалося обов'язковим зневажливо оцінювати епоху історизму. Однак пройшло кілька десятиліть, спадщину XIX ст. було реабілітовано, тому приставку "псевдо" через її оцінювальний зміст низка дослідників визнала непридатною. В багатьох наукових працях почали вживати приставку *"нео"* (неоготика, неоренесанс тощо). Таким чином, усі стилізації (і XIX, і XX ст.), попри істотні відміни, отримали однакові назви, що антинауково. Тому слід повернутися до вже апробованої термінології, наголосивши при цьому, що термін з префіксом *"псевдо"* не має негативного підтексту.

Спаська церква у Полтаві. 1837—1842 рр. Архітектор К. Тон.

клад, церкви при комерційних училищах у Харкові (архіт. О. Бекетов) та Одесі (архіт. Ф. Гонсіоровський), чоловічій гімназії у Сімферополі (архіт. О. Клаузен), Миколаївській лікарні у Харкові (архіт. В. Нємкін), Олександрівському дитячому притулку в Києві (архіт. В. Ніколаєв).

Православні церкви. Надзвичайним розмаїттям композиційних прийомів та орієнтацією у стильовому відношенні на спадщину Московії й Візантії вирізнялися православні храми. У середині XIX ст. для них переважно використовували форми так званого російсько-візантійського стилю, а починаючи з 60-х років — псевдоросійського та псевдовізантійського стилів. Споконвічні традиції зберігалися лише у дерев'яній архітектурі західних областей України, свідченням чого є храми лемківської, бойківської, гуцульської, галицької та буковинської народних шкіл, які споруджували майстри-теслі І. Данилків, І. Васенко, І. Волошин, Л. Ковбчук, С. Костей, Л. Снігур, проектували архітектор В. Нагірний та інші. На сході такі явища були поодинокими — перебудова за старовинними зразками у дусі українського бароко Троїцького собору в Новомосковську (1888, архіт. Е. Харманський). Найчастіше дерев'яні церкви тут зводили у формах російської народної архітектури (с. Кузьминці на Поділлі, архіт. Е. Жибер), що виразно демонструвало насильницьке насадження імперської ідеології й бажання позбутися навіть спогадів про українську культуру.

У мурованому будівництві ці доктрини впроваджувалися ще з 30-х років у зв'язку з офіційним затвердженням так званого російсько-візантійського стилю. Його основоположник і найвпливовіший представник — столичний зодчий К. Тон для України спроектував мурований футляр дерев'яної Спаської цер-

Самсонівська церква у Полтаві. 1852—1856 рр. Архітектор Л. Шарлемань.

кви в Полтаві (1837—1845), а за розробленими ним типовими проектами були зведені Миколаївська церква в с. Старосілля на Херсонщині (1838), Михайлівська церква в с. Обложки на Сумщині (1855). Прикладом також можна вважати Самсонівську церкву на полі Полтавської битви, побудовану Л. Шарлеманєм у 1852—1856 рр. у вигляді двоярусної споруди, рясно прикрашеної пілястрами і кокошниками та увінчаної п'ятьма сліпими шийками, що несли цибулясті маківки. Аналогічні форми використовувала більшість зодчих, зокрема А. Тон, А. Под'яков, Б. Покровський і Ф. Данилов у Харкові, П. Вісконті і Л. Шарлемань у Катеринославі, М. Іконников і П. Спарро у Києві, І. Аксельруд у Кам'янці-Подільському, І. Козлов, Л. Оттон і О. Шашин в Одесі. У цьому місті дуже колоритно проявився талант Дж. Торічеллі, який збудував кілька храмів в стилі ампір й одночасно почав застосовувати пластичні елементи індійського та мусульманського зодчества (церкви Преображенська в с. Мошни на Черкащині, Іоанна Златоуста в Ялті). Він же у формах російсько-візантійського напряму розробив для Одеси кілька варіантів перебудови Преображенського собору (30-ті роки XIX ст.) і спроектував церкву Вшестя на площі Нового базару (1842—1847) [10]. Її масивний кубічний об'єм на кожному фасаді поділявся на три частини, завершені ваговитими кокошниками, а всі п'ять цибулястих бань велично здіймалися на світлових барабанах.

[10] Церкву на Новобазарній площі збудовано після конкурсу серед місцевих зодчих, умовами якого були "готичний смак" (готикою тоді називали все середньовічне) і те, "щоб проект не копіювався з книг". — ДАОО, ф. 59, оп. 1, спр. 1538, арк. 41.

Починаючи із середини 60-х років, російсько-візантійський стиль поступився місцем псевдоросійському. Зодчі почали орієнтуватись на освоєння пластичних форм і композиційних засобів архітектури Московії XVI—XVII ст. У містах і селах з'явилися десятки будівель, різноманітні маківки й главки яких увінчували тонкі шийки, масивні барабани й грановані намети храмів і дзвіниць ошатно оздоблювалися ширинками, аркатурами, стовпами з диньками, кокошниками та іншими прикрасами. Їх споруджували як місцеві архітектори О. Бекетов (Харків), Ю. Дмитренко (Одеса), М. Краснов і П. Теребенєв (Ялта), В. Ніколаєв (Київ), А. Тодоров (Одеса, Миколаїв), М. Ловцов (Суми), М. Чагін (Форос), так і столичні майстри М. Преображенський (Лубни), К. Рахау (Житомир), Д. Чичагов (Гурзуф).

Водночас у середині століття архітектори почали використовувати форми візантійського зодчества, які здавалися найприйнятнішими і символічними у зв'язку з наближенням свята 900-річчя прийняття Руссю християнства і мали підтвердити успадкування Російською імперією духовної й політичної величі Візантії — "третього Риму". Особливо доречними вони вважалися в Криму, що колись входив до складу Візантії, яскравим підтвердженням чого стали Володимирські собори в Херсонесі та Севастополі.

Собор у Херсонесі задумали ще 1825 р., у 1837 р. архітектор К. Тон склав проект у російсько-візантійському стилі [11]. Проте 1843 р. за бажанням адмірала М. Лазарева і наказом Миколи I його вирішили будувати в Севастополі, а в Херсонесі з 1852 р. обмежитися невеликою базилікою. Собор заклали 1854 р. над могилою адмірала на Центральному пагорбі міста, але до Кримської війни встигли викласти лише фундаменти. Через руйнівні наслідки оборони Севастополя будівництво припинилося. Більше того, Олександр II наказав споруджувати однойменний храм у Херсонесі й передати для цього половину зібраних коштів. У 1858 р. затвердили проект М. Епінгера, але наступного року для будівництва прийняли проект Д. Грімма, який, дослідивши у 50-х роках середньовічну архітектуру Грузії та Вірменії, запропонував поєднувати їхні форми з візантійськими, що й було втілено у Володимирському соборі в Херсонесі — одній з найяскравіших пам'яток того часу. В 1861 р. храм урочисто заклали на руїнах древньої споруди, в якій начебто хрестили князя Володимира. Тільки 1869 р. завершили нижню частину собору, а 1876 р. — основні будівельні роботи. До 1873 р. будівництво очолювали архітектори К. Вяткін і М. Тарасов, у 1871—1876 рр. — інженер П. Губонін під наглядом М. Арнольда. Інтер'єри оформлювали під керівництвом архітекторів М. Чагіна і Безобразова в 1887—1892 рр., виконавцями були художники М. Майков, Ф. Рисс, Г. Молокін, О. Корзухін, Т. Нефф, І. Малишев, М. Прокоф'єв, майстри Й. Серрі та В. Корецький. Нижню церкву Різдва Богородиці освятили 1888 р., верхню

[11] Про спорудження храму в Херсонесі див: Зодчий. — 1878. — Табл. 38—40; *Лашков Ф.* Историческая записка о сооружении в Херсонесе храма св. равнопрестольного князя Владимира // Изв. Тавр. учен. арх. комиссии. — 1888. — № 5. — С. 5—18; Морской сборник. — 1858. — № 3. — С. 183; *Москвич Г.* Путеводитель по Крыму. — Санкт-Петербург, 1914. — С. 79—80; *Веникеев Е. В.* Архитектура Севастополя: Путеводитель. — Симферополь, 1983. — С. 173—174; *Крощенко Л., Осадчий Є.* Володимирський собор у Херсонесі — пам'ятник над колискою християнства в Україні-Русі // Пам'ятки України. — 2000. — № 4. — С. 36—47.

Церква Вшестя в Одесі. 1842—1846 рр. Архітектор Дж. Торічеллі. З гравюри О. Берндта.

св. Володимира — 1891 р., а верхні приділи св. Олександра Невського — 1892 р. і св. Андрія Первозванного — 1893 р., що означало завершення всіх робіт.

Композиція собору унікальна. Крім двоярусного розташування церков особливістю споруди є влаштування сходів для підйому у верхню церкву й приділи в галереях південно-західної й північно-західної частин, які ступінчасто огинають хрестоподібний в плані просторий молитовний зал, увінчаний світловим барабаном і куполом. Зовні застосовано контраст масивних стін нижнього ярусу, прорізаного невеликими віконцями, і аркад галерей, вікон у формі хреста, що освітлювали нартекс, трифоріїв і дифоріїв, влаштованих для освітлення залу. Взагалі храм відзначається вишуканістю пропорцій, рівновагою об'ємів і виразним силуетом.

Однойменний Володимирський собор у Севастополі вирішили зводити скромнішого об'єму. Архітектор О. Авдєєв замість п'ятибаневого спроектував однобаневий, двоярусний [12]. Будівництво почали, використавши частини викладених фундаментів, лише 1862 р. і теж вели з перервами, через що нижню церкву св. Миколи закінчили 1881 р., а всю споруду — 1888 р. Фрески виконав художник О. Корнєєв, орнаментальне

[12] Докладніше про історію спорудження храму див. РДА ВМФ, ф. 283, оп. 2, спр. 2480, арк. 1; РДІА, ф. 1284, оп. 223, спр. 211, с. 6—7; *Марков Е.* Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы. — Москва, 1896. — С. 75; *Парский Д.* Севастополь и памятники его обороны. — Одесса, 1902. — С. 171; *Доронина Э. Н., Яковлева Т. И.* Памятники Севастополя. — Симферополь, 1983. — С. 82—84.

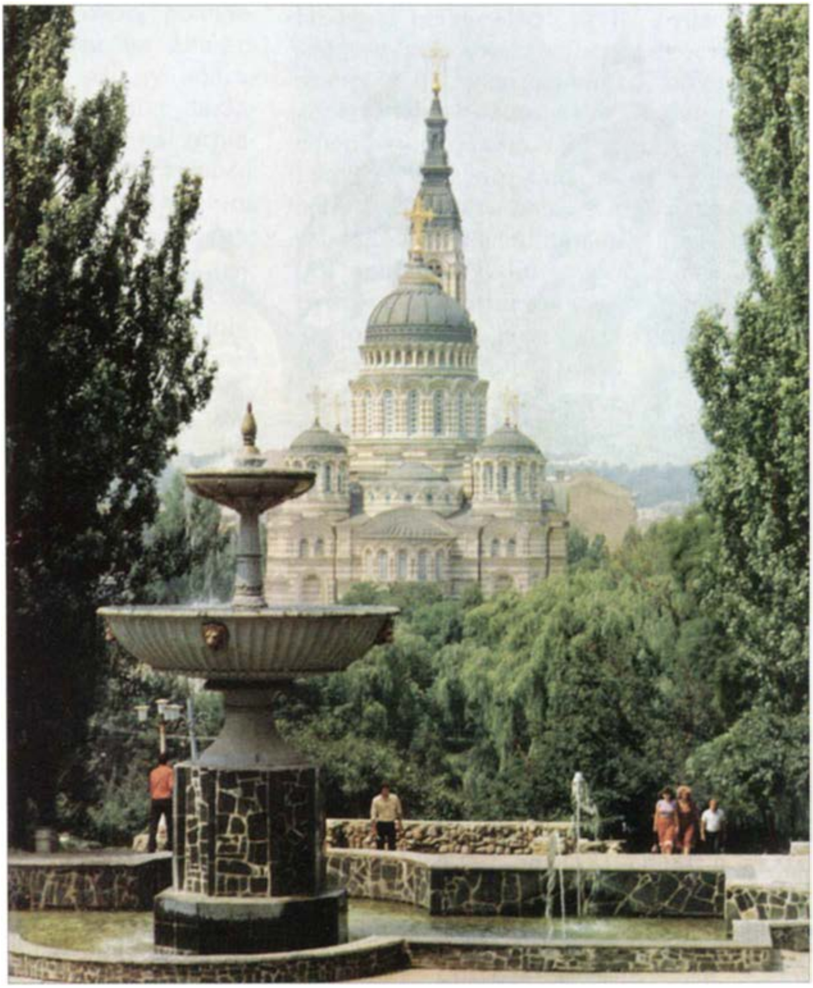
Володимирський собор у Херсонесі. 1861—1892 рр. Архітектор Д. Грімм. Фото Є. Осадчого.

оздоблення — швейцарець Р. Ізеллі, мармурові роботи — італійський скульптор В. Бонанні, одну з ікон намалював І. Айвазовський. Храм є прикладом блокування хрестового в плані залу, завершеного барабаном і куполом, з невеликою дзвіницею над нартексом. Пластичні засоби й просторові прийоми архітектури Візантії та країн Кавказу, притаманні цій споруді, О. Авдєєв також органічно поєднав у Покровській церкві в Ореанді (1885).

Подібний шлях для створення кримських храмів обирали І. Монігетті, М. Краснов, О. Бернардацці, А. Генріх. Утім засоби візантійського зодчества досить широко використовували на теренах усієї України два останніх десятиліття XIX ст., про що свідчать Анастасіївський собор у Глухові (1885—1886, архіт. А. Гун), Миколаївська церква (1896, архіт. В. Нємкін) і Благовіщенський собор у Харкові (1888—1901, архіт. М. Ловцов).

Мали місце й інші стильові варіації. Вдало вирішено Вірменську церкву у Чернівцях у вигляді купольної базиліки з конхами на кожному боці, високим дахом і двома стрункими вежами, які позначали головний вхід до споруди (1869—1875, архіт. Й. Главка). Цікаво, що тут візантійські форми поєднувалися не з вірменськими, а із середньовічними молдавськими композиційними засобами. Наслідування Візантії вважалося доречним й у Галичині у спорудах православних або уніатських храмів, про що свідчать будівлі С. Гавришкевича, В. Галицького, Г. Захса у Львові. Особливо плідною була діяльність архітектора В. Нагірного, у творчому доробку якого близько 100 (!) храмів, збудованих наприкінці XIX ст. у містах і селах з використанням стильових форм Візантії, України, Московії, Валахії та західноєвропейських країн [13]. Характерними зразками творчості майст-

[13] Протягом наступних двох десятиліть XX ст. В. Нагірний (1848—1921) спроектував ще 200 храмів. Таким чином, його спадщина становить близько 300 об'єктів.



Благовіщенський собор у Харкові. 1888—1901 рр. Архітектор М. Ловцов.

ра стали муровані церкви в селах Острів (1885), Жидачів і Судова Вишня (1899) на Львівщині (1890), Завалів (1893) на Тернопільщині, Лази (1894) і Куриливка (1895) у Польщі, в яких яскраво проявилося прагнення не лише виробити власний почерк (з'явився навіть термін "нагірнянський стиль"), а й, узагальнивши історичний досвід, різноманітною комбінацією пластичних елементів створити індивідуальний образ кожної будівлі. У дерев'яних храмах у селах Перегінськ (1884) і Раків (1888) на Станіславщині, Тур'я (1891), Хоросно (1895) і Неслухів (1897) на Львівщині, Лютовиська (1898) у Польщі, які будували майстри І. Данилків, Ю. Вислобоцький, О. Марків та інші, архітектор розвивав традиції бойківської, галицької та гуцульської шкіл народного зодчества [14].

Не менш різноманітною, ніж стильова, виявилась об'ємно-просторова структура православних храмів. Це можна

[14] Докладніше див. *Слободян В.* Церкви Василя Нагірного // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". — 1994. — № 2. — С. 24—33.

Свято-Воскресенський собор у Рівному. 1890—1895 рр. Архітектор В. Дейнеко.

проілюструвати створеними Е. Жибером спорудами в селищах Волині й Поділля в 1869—1871 рр. [15] Для міських соборів і великих храмів зодчий використовував хрестово-купольні композиції. При цьому молитовні зали блокувалися з дзвіницею (Таращa, Дубно) або розташовувалися окремо (села Верховка, Солобківці, Кириївка, Демківці). Застосовувалися й безстовпні хрещаті в плані церкви (собор у Ковелі), зальні композиції у вигляді призматичних об'ємів, зблокованих з дзвіницями (Китай-город і Нове Село, села Носиківка і Вихватнівці, типовий проект для шести сіл), центричні храми у вигляді призматичного об'єму, орієнтованого кутами по сторонах світу, акцентовані апсидою, нартексом і двома приділами (с. Теремці), або своєрідного тетраконха — собор у Переяславі на Київщині (1872).

В Одесі серед *хрестово-купольних храмів*, зблокованих з дзвіницею, високими архітектурними якостями у дусі московського зодчества XVII ст. вирізняється Іллінська церква (1894—1896, архіт. Л. Прокопович), що входила до комплексу однойменного Афонського подвір'я, розташованого на вулиці Пушкінській [16]. Під дзвіницею через перекритий куполом на парусах нартекс потрапляли у вражаючий багатством де-

[15] Креслений храмів наведені у праці: *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX в.: В 7 т. — Санкт-Петербург, 1902. — Т. 1. — С. 25—30.

[16] Церковь Афонского Ильинского подворья // Одес. новости. — 1894. — 11 нояб.; Афонское Ильинское подворье // Ведомости Одес. градоначальства. — 1894. — 12 ноября, 1896. — 4 июня; *Вайнер Д. И.* Одесса: Ил. путеводитель. — Одесса, 1901. — С. 27.

коративного оздоблення наос, розчленований чотирма стовпами на дев'ять компартиментів. Інтер'єр храму збагачують також хори, влаштовані у західному поперечному нефі у вигляді стрічки балконів з напівкруглими виступами, які спираються на масивні кронштейни. Для фасадів характерні ясність членувань, що поєднуються з ряснотою різноманітних декоративних елементів, тонкість світлотіньових переходів тинькованих і побілених стін з червоними цегляними вставками, відображення у зовнішніх об'ємах внутрішньої структури споруди. Храм увінчаний п'ятьма банями, де домінує центральна блакитна півсфера на високому барабані з 16 арками, половина з яких — вікна. Із західного боку храм завершено струнким шпилем з ліхтариком і банькою з хрестом. У подібних формах виконано Свято-Воскресенський собор у Рівному (1890—1895, архіт. В. Дейнеко). Гармонійною композицією, пірамідальністю силуету, споруда уподібнюється морським хвилям, що здиблюються до центру. Не менш органічно вузькі півциркульні прорізи сполучаються тут з кільоподібними архівольтами.

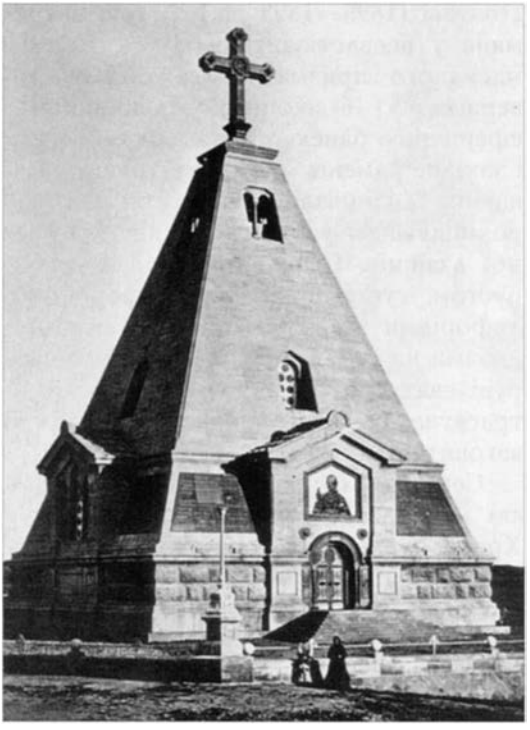
Цікавим прикладом *безстовпової хрестової композиції* є Озерянська церква на Холодній горі у Харкові (1894—1901, архіт. В. Нємкін). Вона має цілісний гармонійний силует, виразні фасади, яким притаманний суцільний орнаментальний килим, виконаний з лицьової цегли. Мовою так званого цегляного стилю досить виразно висловлено декоративне багатство московського зодчества і велич візантійських взірців. Подібні засоби, але інші композиційні прийоми використано у церкві Олександра Невського на станції Слов'янськ (1893—1898, архіт. В. Величко).

Доволі рідко споруджували *центричні храми* з конхами. Одним із таких була церква Різдва Богородиці у Полтаві (1896—1899 рр.) [17], теж витримана у псевдовізантійському стилі. До масивного призматичного об'єму, завершеного 16-віконним підбанником і сферичною банею, прилягали три конхи і західне рамено, яким молитовні приміщення з'єднувалися з нартексом, що розміщувався у нижньому ярусі величної дзвіниці. Стіни оброблені дощатим рустом, густо прорізані трифоріями й дифоріями та завершені дрібними карнизами на сухариках, що надавало споруді святкової мальовничості, яка контрастувала з чітко окресленими, дещо ваговитими масами.

Серед церков з подібною композицією найвидатнішим слід вважати храм Христа Спасителя в Борках на Харківщині, який мав увічнити спасіння царської родини на місці аварії імператорського потягу в 1888 р. Цю подію було вирішено відзначити не тільки заснуванням Спасова скиту Святогірського монастиря, а й грандіозним пам'ятником у вигляді храму. На архітектурному конкурсі переміг проект столичного зодчого Р. Марфельда [18], який запропонував комплекс у вигляді височенної церкви, з'єднаної прямою дорогою з каплицею, що знаходилася на укосі залізничного полотна і мала наметове завершення. Будівництво тривало впродовж 1889—1894 рр. Храм являв собою величезний кубічний об'єм, від якого в усі боки відходили притвори, завершені наметами з маківками, а головний вхід акцентовано своєрідним гульбищем у вигляді галереї, фланкованої двома павільйонами з наме-

[17] *Вечерський В.* Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. — Київ, 2002. — С. 192.

[18] Процес проектування храму широко відображений у тогочасній пресі, а споруду докладно описано у фундаментальних виданнях: *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия... — Т. 1. — С. 127, 128.



Церква Ніколи Морського в Севастополі. 1857—1871 рр. Архітектор О. Авдєєв.

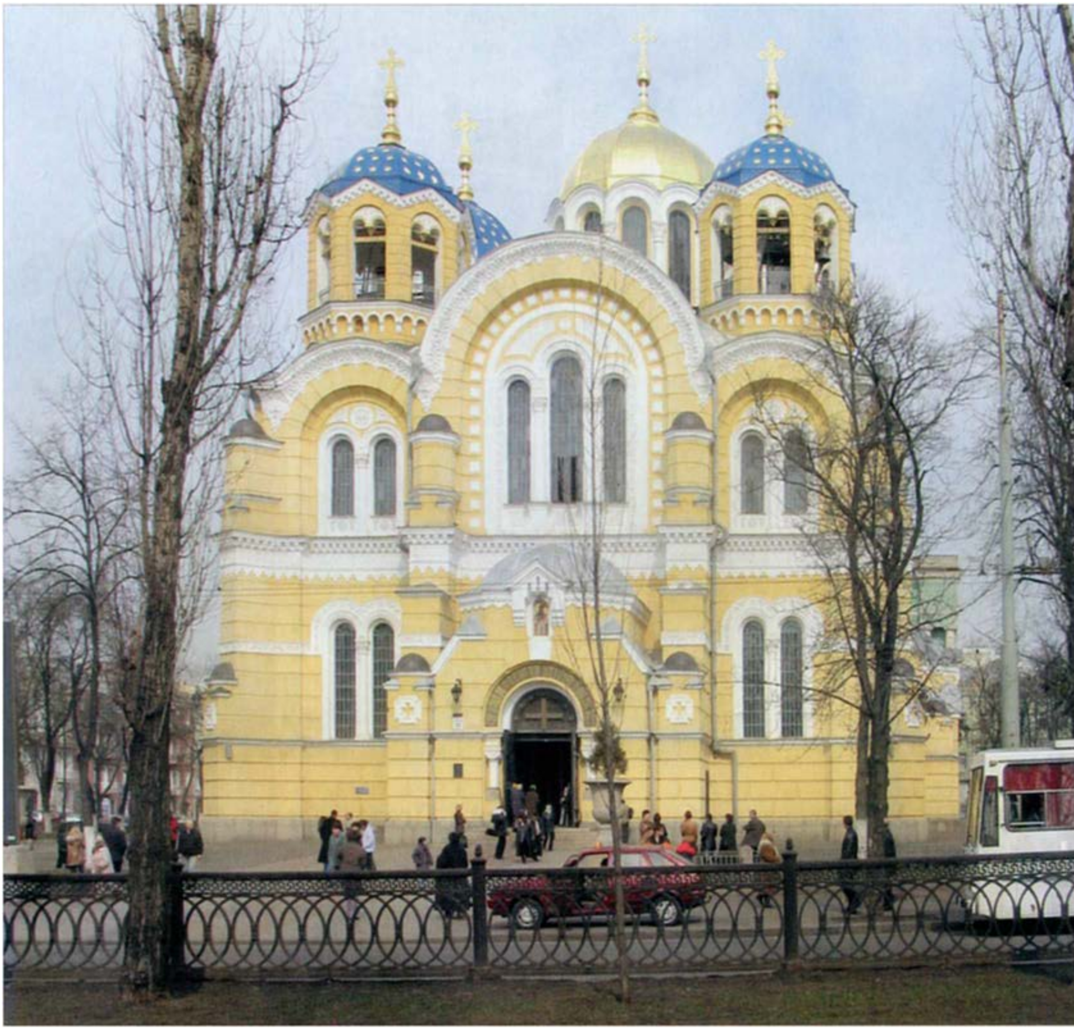
тами та більшим й ошатнішим притвором над нартексом. Висотно розкритий, залитий світлом молитовний зал вражав багатством оздоблення. Об'єм заввишки 40 м, увінчаний циліндричним барабаном та золоченою банею, домінував у низинній балці. Всі площини споруди, включаючи й поверхні цибулястої бані, були рясно покриті багатобарвним декором московського узоротчя XVII ст.

Зальні композиції продовжували застосовувати для невеликих храмів і каплиць. Їх архітектура надзвичайно різноманітна. Так, у Севастополі можна побачити розташовані неподалік Петропавлівську (архіт. В. Рулєв) і Михайлівську церкви (інж. Фан-дер-Вейде), виконані 1848 р., одна — в стилі псевдогрек, друга — у псевдороманському. Там само, на Північній стороні, на високому пагорбі над Братським кладовищем захисників міста здіймається церква Ніколи Морського у вигляді величної чотиригранної піраміди, піднесеної на високий гранітний цоколь (1857—1871, архіт. О. Авдєєв, художники М. Васильєв, Марков, А. Сальвіаті). Подібне прагнення поєднати масивні форми давньоєгипетської піраміди, що символізують вічний спокій, з урочистими доричними портиками античної давнини відзначало проект мавзолею, виконаний в 1872 р. ялтинським архітектором К. Ешліманом.

Розмаїття притаманне архітектурі каплиць. На могилі князя М. Горчакова у Севастополі вона була відкритою з трьох боків і витримана в псевдовізантійському стилі (1863, архіт. О. Авдєєв), на станції Лозова призначалася для молитов, тому збудована у вигляді будинку з високим дахом, увінчаного численними баньками, який нагадував казковий теремок (1890, проект І. Кітнера, будував архіт. Ф. Гаген). Олександро-Невська каплиця на Сергієвській площі Харкова (1882, архіт. Б. Покровський) восьмигранна у плані, подібна до двоярусної вежі, рясно оздоблена кокошниками й увінчана наметом.

Частіше порівняно з попереднім часом зводилися *базилікальні храми.* Так, у дусі псевдоросійського стилю за проектом В. Нємкіна у Харкові поруч з Покровським собором було споруджено Озерянську церкву (1896), а в Охтирці — церкву архангела Михайла (1884). Одним із найвидатніших храмів того часу вважається Володимирський собор у Києві, який, подібно до однойменних споруд у Севастополі, має складну й тривалу історію створення.

Собор мав бути споруджений для майбутнього святкування ювілею хрещення Русі. За першим проектом І. Штрома (1852) він передбачався 13-баневим,



Володимирський собор у Києві. 1862—1882 рр. Архітектори І. Штром, О. Беретті, В. Ніколаєв, інженер Р. Бернгардт.

хрещатим у плані. Через нестачу коштів архітектор П. Спарро 1860 р. значно зменшив розміри майбутньої будівлі, що не сподобалося духовенству і 1862 р. до роботи залучили О. Беретті, котрий запроектував велику споруду і почав будівництво. Після того, як у 1866 р. з'явилися тріщини у стінах і куполах, роботи призупинили, замість О. Беретті зверталися до М. Іконникова, В. Дейнеки, але будівництво не продовжували. Тільки 1875 р., коли Олександр II виділив додаткові кошти, проф. Р. Бернгардт доробив проект, запропонувавши для погашення розпору склепінь контрфорси і три притвори. Нагляд за роботами доручили В. Ніколаєву, і 1882 р. будівництво завершилось. Опорядження інтер'єру тривало до 1896 р. під керівництвом проф. А. Прахова, розписи виконували В. Васнецов, М. Нестеров, М. Врубель, П. та О. Сведомські, В. Ко-

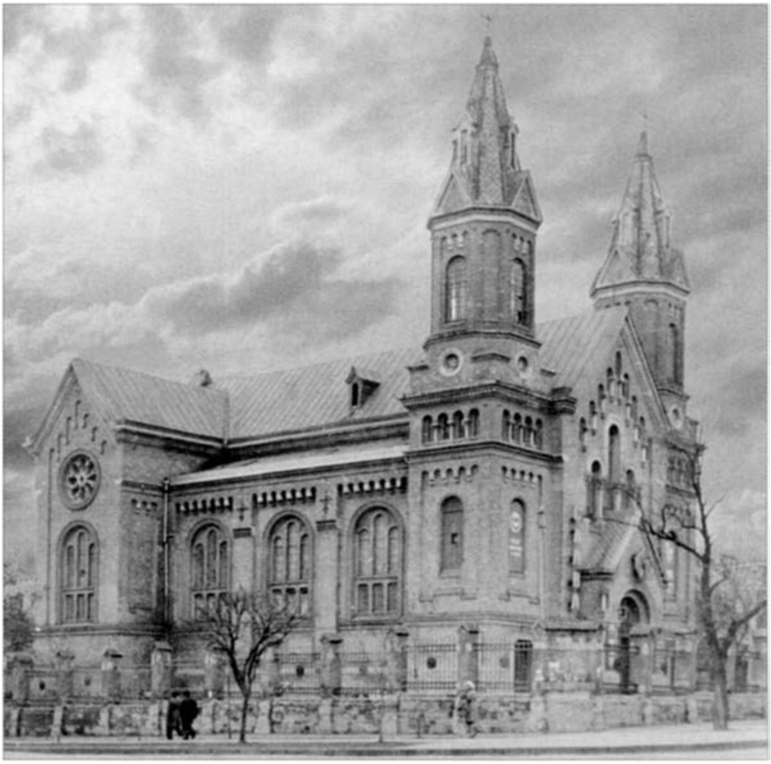
Костел у Рівному. 1899 р. Архітектор К. Войцеховський.

тарбінський, М. Пимоненко, С. Костенко, В. Замирайло, С. Яремич та інші художники [19]. У споруді намагалися поєднати давньоруські традиції багатобаневих композицій і візантійських видовжених просторів, сформованих склепінчастими конструкціями, які й ззовні віддзеркалювалися в аркових вирішеннях. Тому храм збудовано у вигляді просторово складної купольної базиліки, увінчаної сімома банями.

Католицькі храми. Менш різноманітними у стилістичному плані виявилися культові будівлі католиків і протестантів, адже ще з 40-х років XIX ст. застосовували переважно романські й готичні форми. Характерними прикладами стали лютеранські кірхи в Миколаєві (1848—1852, архіт. Ч. Акройд), Києві (1855—1857, архітектори І. Штром, П. Шлейфер), Ялті (1879, архіт. Е. Жибер) і Полтаві (архіт. С. Григораш, оздоблення — К. Кюнцель).

Виразніше це проявилося в архітектурі костелів, входи до яких акцентувалися вежами — споруди у Катеринославі (початок 70-х років, архіт. А. Бродницький) або Харкові (1892, архіт. Б. Михаловський). Остання являє собою псевдобазиліку з виразним західним фасадом, на якому середній неф позначався круглим вікном-розою і високою вежею, увінчаною наметом і пінаклями на кутах. Будівля у Рівному

[19] Історію спорудження собору відображено в численних виданнях: *Александровский И. В.* Собор Св. Владимира в Киеве: Сооружение собора. Внешний вид собора, отделка его. Картины Васнецова, картины Нестерова, Сведомского, Котарбинского. Орнаментика (и проч.). — Киев, 1905. — 6-е изд. — 80 с., ил.



Костел у Миколаєві. 1894—1896 рр. Архітектор В. Домбровський.

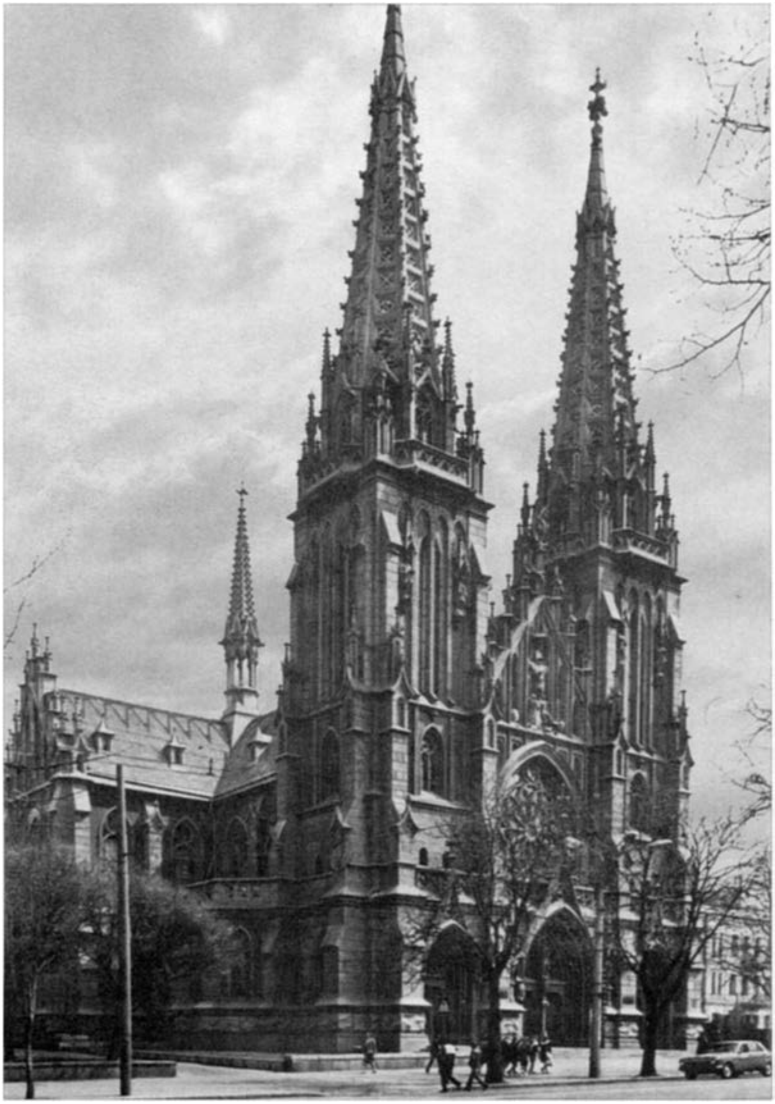
(1899, архіт. К. Войцеховський) вирізнялася контрастним сполученням цегляних площин з білокам'яними архівольтами, лопатками та іншими пластичними елементами.

Разом з тим ще у середині століття низку споруд почали виконувати у ренесансному та бароковому дусі, прикладом чого є євангелічна церква в колонії Грослібенталь неподалік Одеси (1842) [20]. Тут теж надчітко акцентувався нартекс, з боків від якого здіймалися дві двоярусні дзвіниці, увінчані маківками з хрестами. Барокові форми під час реконструкції споруд зберігалися, що демонструє кафедральний костел св. Софії у Житомирі, перебудований в 1899 р. одеським зодчим В. Домбровським. Між іншим творчості останнього притаманне використання романських і готичних форм, свідченням чого є споруди у Миколаєві (1894—1896), Одесі (1895) та інших містах.

Великі за розмірами будівлі отримували базилікальні та псевдобазилікальні структури. Це чітко відображалося у фасадних композиціях зі значно підвищеними середніми частинами. Крім раніше названих споруд у Миколаєві, Житомирі, Одесі можна згадати семінарський костел Іоанна з Дукли в Житомирі (1842), римо-католицький у Ялті (80-ті роки, архіт. М. Коморницький).

Псевдобазилікальну структуру інтер'єру зберегла й лютеранська кірха св. Павла в Одесі. Її було збудовано ще в 1824—1828 рр. за проектом і під керів-

[20] *Тимофієнко В. І.* Церкви німецьких колоністів у Південній Україні // Німецькі колонії в Галичині: Історія — архітектура — культура. — Львів, 1996. — С. 343—353.



Костел св. Миколая у Києві. 1899—1909 рр. Архітектори С. Воловський, В. Городецький, скульптор Е. Саля. Загальний вигляд.

ництвом Ф. Боффо на великому майдані у створі Дворянської вулиці. Проіснувавши 65 років, споруда занепала. 1893 р. серед місцевих зодчих провели конкурс на кращий проект, і в 1895—1896 рр. під керівництвом архітектора Г. Шеврембрандта кірху повністю перебудували, використавши деякі колишні конструкції [21]. У стильовому відношенні вона нагадувала пам'ятки романського зодчества Німеччини. Про це свідчать і пропорції основних мас, і групування гострокінцевого об'єму храму з вежами навколо вівтаря та дзвіницею

[21] *Шеврембрандт Г.* Доклад о перестройке лютеранской кирхи // Зап. Одес. отд-ния Рус. Техн. об-ва. — 1898. — Вып. 6; *Его же.* К чертежам лютеранской церкви св. Павла в Одессе // Зодчий. — 1899. — № 8.

Костел св. Миколая у Києві. Фрагмент фасаду.

над входом, і чітко окреслені півциркульні арки, і приземкуваті колони з рослинним декором капітелей, і та урочиста ваговитість, якою дихає кожна частина споруди. Особливо ефектною є головна вежа, яка органічно виростає з основного масиву будівлі, що досягнуто ступінчастістю її мас і поступовим полегшенням у верхніх частинах. Разом з тим в архітектурі кірхи відбилися риси, притаманні кінцю XIX ст., коли М. Толвінський та інші зодчі намагалися створити так званий одеський стиль, застосовуючи місцеві матеріали (черепашник, цеглу та інші), які без тиньку сполучались за кольором і фактурою.

Великого розголосу набуло будівництво костелу в Києві, для якого обрали ділянку на вулиці Великій Васильківській. У 1897 р. було проведено загальноросійський конкурс [22], на якому другу премію отримав проект С. Воловського, котрий запропонував витриману в дусі пізньої готики тринефну базиліку з трансептом,

[22] На конкурс було подано 30 проектів, пропонувались переважно у плані базиліки та базиліки з трансептом, 25 — симетричної композиції; у стильовому відношенні: псевдоготика — 15, псевдороманіка — 9, решта — еклектика. Кращим визнали проект польського зодчого С. Шпаковського, але його не преміювали через помилки у генеральному плані. Першою премією відзначили проект П. Гіппіуса, другою — С. Воловського, третьою — А. Венсана, четвертою — В. Покровського. Досить цікавим був також проект І. Падлевського. Докл. див.: Зодчий. — 1898. — № 11, 12. — Арк. 37—46; 1899. — Арк. 7; Ежегодник общества архитекторов-художников. — 1906. — С. 84; *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия... — Т. 1. — С. 319—323.

розвинутим хором і двома вежами на фасаді, завершеними гострокінцевими шпилями, примхливо прикрашеними крабами. Саме цей проект і прийняли до реалізації, доручивши виконання робочих креслеників і керівництво будівництвом В. Городецькому. Він вніс деякі корективи у проект, зокрема, дещо зменшив хор, розширив трансепт, зробив компактнішим нартекс. З проекту П. Гіппіуса було взято ідею влаштування невеликих капел: найбільшої — ліворуч від першого ряду травей — та двох маленьких — між трансептом і боковими нефами, а також граціозної сигнатурки над перетином трансепта із центральним нефом. Входи до споруди передбачались тільки з боку вулиці, тому чіткішою стала композиція головного фасаду з трьома великими порталами, завершеними вімпергами, та великим вікном-розою в другому ярусі між вежами. Загалом споруда набула більшої стрункості, легкості та навіть граціозності. Цьому сприяло й те, що до роботи було залучено скульптора Е. Саля, який доповнив архітектурні форми різноманітними зображеннями. Незважаючи на застосування технічних нововведень (бетонні набивні палі інж. А. Страуса, залізобетонні склепіння Ф. Геннебіка тощо), будівництво завершилося лише 1909 р., але ніякої модернізації архітектурних форм ще не спостерігалось, у стильовому відношенні споруда залишилась витриманою в дусі XIX ст.

Лише у декількох випадках молитовні приміщення костелів збагачувалися підкупольними просторами, що зумовлювалося як впливом православних храмів, так і наслідуванням традицій, започаткованих церквою Іль Джезу в Римі. Створювалися центрально-купольні композиції у вигляді залів з куполом всередині, купольних базилік або перетинання нефа з трансептом, яке закріплювалося куполом. Останнє можна спостерігати у римо-католицькому костелі в Одесі, збудованому за проектом Ф. Гонсіоровського в 1849—1853 рр. Його фасади вирішувалися у псевдороманському стилі, тоді як інтер'єри — у псевдоренесансному.

Для невеликих храмів значно частіше використовували зальні композиції. Вони мали місце і у маленьких селищах — костел Валентина в с. Раковець на Львівщині (1856), і у німецьких колоніях у різних регіонах України. Прикладом є римо-католицький костел в колонії Йосифсталь (1853, архіт. Вітгарт), у формах якого переплітались готичні й барокові форми [23]. Доволі своєрідно в дусі датської готики вирішено лютеранську церкву у маєтку Фрейденталь на Катеринославщині (1881, архіт. В. Аліш) [24]. Прямокутний в плані молитовний зал складається з двох травей, перекритих хрестовими склепіннями й освітлених великими стрілчастими вікнами з обох боків. До щипцевих ступінчастих торцевих стін, між якими височів двосхилий дах, були зроблені менші завширшки прибудови. Зі східної сторони це вівтар у вигляді ніші, прорізаної таким же стрілчастим вікном, із західної — нартекс з емпорами, який фланкувався сходовими клітками для підйому на емпори та високу й одночасно масивну дзвіницю. У зовнішньому вигляді споруди органічно переплітались ваговитість кам'яних мас і прозорість великих стрілчастих прорізів, спрямованих у височину.

Зальні протестантські кірхи будували й у великих містах. Серед останніх слід відзначити Євангелічно-реформаторську церкву в Одесі, яка знаходиться неподалік від перетину Херсонської та Преображенської вулиць. Зведена

[23] РДІА, ф. 218, оп. 4, спр. 2462.

[24] *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия... — Т. 1. — С. 350—351.

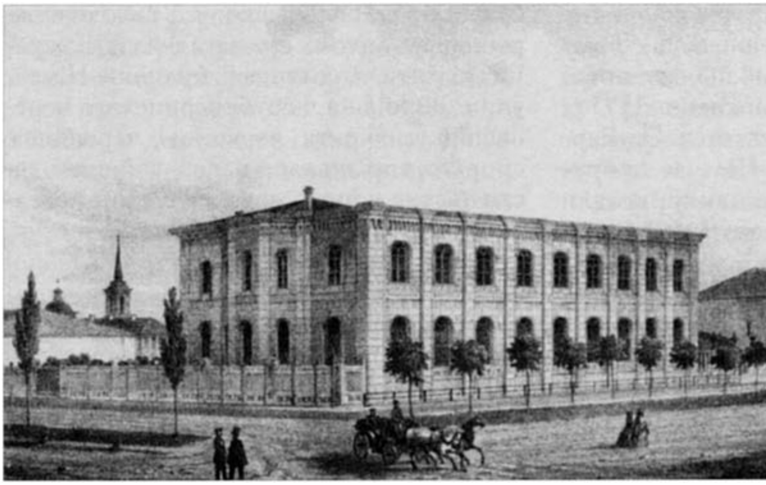
тут 1851 р. перша будівля виявилась недостатньо місткою і занепала. Тому 1892 р. В. Шретер склав проект нової споруди, який було здійснено 1895 р. під керівництвом архітекторів О. Бернардацці і Х. Скведера. Під час спорудження храму вперше використали трамбований бетон і низку інших конструктивно-технічних досягнень, які незабаром застосували для будівництва біржі та інших споруд. Опорядження інтер'єру закінчилося 1896 р.[25] Вирішена призматичним об'ємом і завершена високим двосхилим дахом будівля виконана з використанням стильових форм німецької готики і включена в щільну периметральну забудову кварталу з влаштуванням бокового входу. Виразність бокового фасаду досягнуто підкресленою асиметрією споруди, динамічним завершенням гостроверхих даху і веж зі шпилями, що формували напружений силует, а на самій фасадній площині контрастним сполученням різних за розмірами вікон, насичених за тоном червоних цегляних стін і черепиці із сірувато-сріблистими бетонними деталями. Ця барвиста й живописна композиція упорядкована чіткими масштабними зіставленнями сумірних з людиною вікон і вхідного порталу з великими прорізами вгорі, чіткими ритмічними побудовами і чергуванням основних пластичних елементів.

Мали місце і досить оригінальні рішення. Так, лютеранська церква в колонії Фріденсталь на півдні Бессарабії (1899, архіт. Г. Шеврембрандт) являла собою хрещату безстовпову споруду, над середохрестям якої здіймалась дзвіниця, увінчана гострим шпилем, а вхідні ґанки були розміщені в кутах між раменами. Безперечно, створюючи художній образ, зодчий орієнтувався на спадщину раннього середньовіччя та романської доби (церква Шварцрейндорф поблизу Кельна), втім до торця церкви було прибудовано школу з високим черепичним дахом, що нагадувала і українські хати, і селянські будинки Німеччини. Виконана з грубозернистого черепашнику, вкрита червоною черепицею споруда вирізнялася надзвичайною пластичністю, напруженим силуетом і багато в чому відповідала концепціям наступної архітектурної епохи, пов'язаної з модерновими тенденціями.

Синагоги. Об'ємно-просторові рішення й стилістичні характеристики культових споруд іудеїв теж підпорядковувалися традиційним закономірностям. Якщо в період ампіру єврейські божниці прикрашали колонними портиками, то у подальшому вони набули форм східного та західного середньовічного зодчества. До їх проектування залучали місцевих зодчих. Так, М. Коморницький був автором синагоги у с. Великий Токмак (Запорізька обл.), К. Надолець — у Керчі, Л. Шмегельський — у Коропі. Як і у християнських храмах їх структура залежала від релігійного спрямування — ортодоксального, хасидського або просвітницького (реформаторського).

Провідні позиції в кількісному відношенні зберігали храми іудеїв-ортодоксів. У селах і містечках зводили малі синагоги (так звані бейт-мідраші, бейт-тфілі), що являли собою квадратний в плані зал, до якого із західного боку прилягали вхідний пуліш та жіноча галерея. Споруди були одноповерховими (Браїлів, кінець XIX ст.) або до високого залу прилягала двоповерхова частина із жіночою галереєю вгорі (Полта-

[25] Про історію спорудження будівлі див.: Зодчий. — 1892. — Іл. 40; Южно-русский альманах на 1896 год. — Одесса, 1895; Здание Реформатской церкви // Одесский листок. — 1896. — 15 окт.; *Карант Г.* Одесса, ее окрестности и курорты: Ил. путеводитель. — Одесса, 1899. — С. 73—74; Здание Реформатской церкви // Одес. новости. — 1901. — 22 февраля.



Синагога на розі вулиць Єврейської та Рішельєвської в Одесі. 1859 р. Архітектор Фр. Моранді. З гравюри.

ва, 1856; Могилів-Подільський, кінець XIX ст.). У містах, де склалися численні кагали, зводили великі та хоральні синагоги (так звані бейт-гакнесети). Просторий молитовний зал поділявся чотирма колонами на перекриті склепіннями дев'ять частин, з яких центральна призначалась для біми, а в середині східної стіни — мізраху (вважалося, що вона орієнтована на Єрусалим) влаштовувався арон га-кодеш (ківот, гейкаль) — ошатна ніша з шафою, де зберігалися сувої Тори. Із західного та інших боків до залу прилягали крім пуліішу й жіночої молитовні інші приміщення: релігійні школи (бейт-гамідраш, талмуд-тора, хедер), ритуальна лазня (міква). Для фасадів та інтер'єрів використовували різні стильові форми, нерідко псевдомавританські, які мали наочно свідчити не лише про східне походження іудеїв, а й їхнє тривале життя в мавританській Іспанії.

Вже у середині XIX ст. спостерігалось об'ємно-просторове й стильове розмаїття синагог. Виконана у витончених псевдобарокових формах споруда в Буську (1842—1843) складалася з великого дев'ятипільного залу і західної частини, що включала пуліш, бейт-гамідраш та жіночу галерею. Вишукана гра об'ємів притаманна хоральній синагозі в Дрогобичі (1842—1865), в якій суворі форми стилю рундбоген сполучаються з елегантністю декоративних деталей. Вхід позначений портиком з двох пілонів, які мали нагадувати про стовпи Яхин і Боаз єрусалимського храму, сім арочок на фронтоні відповідали кількості свічок менори, а аркатурний фриз фронтону фасадної стіни вінчався зображенням Скрижалей Завіту і складався з 12 арок, що символізували 12 колін Ізраїлевих. Монументально виглядає синагога в Дубно (кінець XIX ст.). Величезний молитовний зал, увінчаний світловим ліхтариком над бімою, здіймається над двоповерховими корпусами, які розташовані з трьох боків і де крім жіночих галерей знаходились школи, міква та інші кагальні приміщення.

Значного поширення в XIX ст. набула релігійно-містична течія хасидизм з шануванням цадиків, яка в середині століття була підсилена новаторським відгалуженням — хідушім. Її послідовники, які стали в опозицію до ортодоксального рабинату, будували власні молитовні — клойзи, які суміщались з бейт-гамідрашами, та невеличкі штибли,

що спочатку завісою, а потім стіною поділялись на чоловічу й жіночу частини. Характерним прикладом став клойз "Якуб Глянзер Шул" у Львові (1844), де на південному боці молитовного залу і поруч з ним розташовувались жіночі галереї, талмуд-тора, а в підвалі — міква. Незважаючи на єдність ренесансно-барокової спрямованості, будівля не вирізнялась цілісністю. Значно імпозантніше виглядала триповерхова споруда в Перемишлянах, псевдоренесансні форми якої органічно об'єднані високим дахом із заломом. Ще розкішнішим був виконаний у багатих псевдомавританських формах клойз у Чернівцях (1842), перебудований з палацу. До молитовного залу з пулішем і жіночими галереями у центральному об'ємі з північної й південної сторони прилягали завершені двоярусними вежами крила, в яких знаходились навчальні приміщення та резиденція цадика. Споруда послужила зразком для клойза у Чорткові на Тернопільщині (1870, архіт. Цесліковський), для чого придбали замок Садковських і до середнього корпусу прибудували крила з вежами.

Однак найцікавіші сторінки культового зодчества євреїв пов'язані з будівництвом поступових синагог — темплів, у зв'язку з тим, що реформаторів на відміну від ортодоксів і хасидів більше підтримувало начальство, оскільки вони приділяли значну увагу загальній освіті, а в архітектурі використовували просторові композиції християнських храмів. Перша поступова синагога в Російській імперії з'явилась в Одесі на розі вулиць Єврейської та Рішельєвської. Ще в 1842—1843 рр. архітектор Фр. Моранді виконав два проектних варіанти споруди у дусі італійської готики [26]. Однак у Петербурзі їх не схвалили, і велику призматичну будівлю з апсидою на східному боці й великим залом, оточеним з боків двома ярусами жіночих галерей, було закінчено лише 1859 р. за проектом Фр. Моранді під керівництвом інженера М. Любенкова, але вона була виконана вже у формах романського зодчества. Неподалік, на розі Поштової й Пушкінської вулиць, у псевдоготичному стильовому напрямі було споруджено Бродську синагогу. Проект наприкінці 50-х років XIX ст. розробив архітектор О. Колович, будівлю було закладено 1863 р. і незабаром закінчено на кошти єврейської громади з містечка Броди, що й дало назву споруді [27]. Її основою став просторий зал з дерев'яним потинькованим куполом. Із західного, північного і південного боків його оточували двоярусні галереї на дерев'яних підпорах. Перекритий стрілчастим склепінням пуліш прикрашали канеліровані

Караїмська кенаса в Києві. 1899—1900 рр. Архітектор В. Городецький, скульптор Е. Саля.

[26] Див.: РДІА, ф. 218, оп. 4, спр. 1777.

[27] Одесса. 1794—1894: К столетию города. — Одесса, 1895. — С. 400; *Карант Г.* Одесса, ее окрестности и курорты: Ил. путеводитель. — Одесса, 1899. — С. 75; Здание Бродской синагоги // Одес. новости. — 1909. — 26 июля.

колонки, збоку від нього, в алькерах, розташовувались кручені металеві сходи для підйому на жіночі галереї.

Своєрідно виглядав темпль в с. Турка на Львівщині (кінець XIX ст.), вирішений у псевдороманському стилі. У високому двосвітлому молитовному залі з трьох боків були влаштовані жіночі галереї, глибокий пуліш та навчальні приміщення над ним фланковано алькерами, один з яких виростає у високу чотириярусну вежу, увінчану банею. Ще імпозантніше у стриманих псевдомавританських формах виконано поступову синагогу в Станіславі, збудовану в 1895—1899 рр. за проектом братів Г. та М. Шльос у вигляді купольної базиліки [28]. З трьох боків розміщувались триярусні галереї, зі східної сторони — вівтарна апсида. Кожний фасад мав тричастинну структуру, оскільки фланги виділялись ризалітами, а в західних алькерах знаходились тримаршеві сходи.

Особливо ошатними, витриманими у вишуканому псевдомавританському стилі, були поступові синагоги в Чернівцях (1877, архіт. Ю. Захарієвич) і Єлизаветграді (1895—1897, архіт. О. Лишневський), в яких чільні фасади акцентувалися енергійними ризалітами, що фланкували парадні входи. У Києві спостерігалося своєрідне поєднання форм романського Заходу і мусульманського Сходу — синагоги Бродського (1897—1898, архіт. Г. Шлейфер) і синагоги на вулиці Щекавицькій (1894—1895, архіт. М. Горденін). Обидві мали традиційні розпланувальні композиції.

Подібно до синагог для *караїмських кенас* переважно застосовували зальну структуру й орієнтувалися на спадщину мусульманського Сходу. Про це наочно свідчать чітка призматична споруда на вулиці Троїцькій в Одесі, збудована за проектом Фр. Моранді в 1860 р. Доволі близькою за композицією і ще декоративніше насиченою була кенаса на розі провулка Подільського і вулиці Кузнецької у Харкові (1891—1893, архіт. Б. Покровський). Караїмський храм на вулиці Ярославів Вал у Києві було побудовано в 1899—1900 рр. (архіт. В. Городецький, скульп. Е. Саля), а урочисте освячення відбулось на початку 1902 р. і вважалося значною громадською подією [29]. Кенаса являла собою увінчаний шоломоподібною гофрованою банею призматичний об'єм з апсидальною вівтарною частиною і невеликими ризалітами на бокових фасадах. Парадний вхід із західного боку також позначався ризалітом у вигляді урочистого пештака, звідкіля потрапляли до вестибюлю, поруч з яким знаходились сходи для підйому на галерею, де молились жінки та діти. Просторий молитовний зал вражав вишуканим оздобленням, особливо гарними були сталактитові візерунки стелі. Казкове багатство форм мавританського зодчества віртуозно використано також в опорядженні фасадів.

Мечеті. Храмові споруди мусульман у ці роки майже не будувалися. Татарському населенню Криму, ймовірно, вистачало старовинних споруд із молитовними приміщеннями, а масової міграції магометан в інші міста ще не спостерігалося. Лише в Харкові сформувалася численна мусульманська колонія, але відповідну будівлю звели вже на початку наступного століття.

---

[28] *Слободян В., Бойко О., Лонкевич Д.* Синагоги України // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". — 1998. — Вип. 9. — С. 77. Через наполягання ортодоксів споруду не було завершено високою банею, хоча всередині центр молитовної зали позначено пологим дерев'яним куполом.

[29] Киев. К постройке караимской синагоги: строительная летопись // Строитель. — 1899. — № 11—12. — С. 462; Освящение караимской синагоги (кенаси) // Киевлянин. — 1902. — 28 янв. — С. 2.

Пантелеймонівське подвір'я в Одесі. 1893—1895 рр. Архітектор Л. Прокопович.

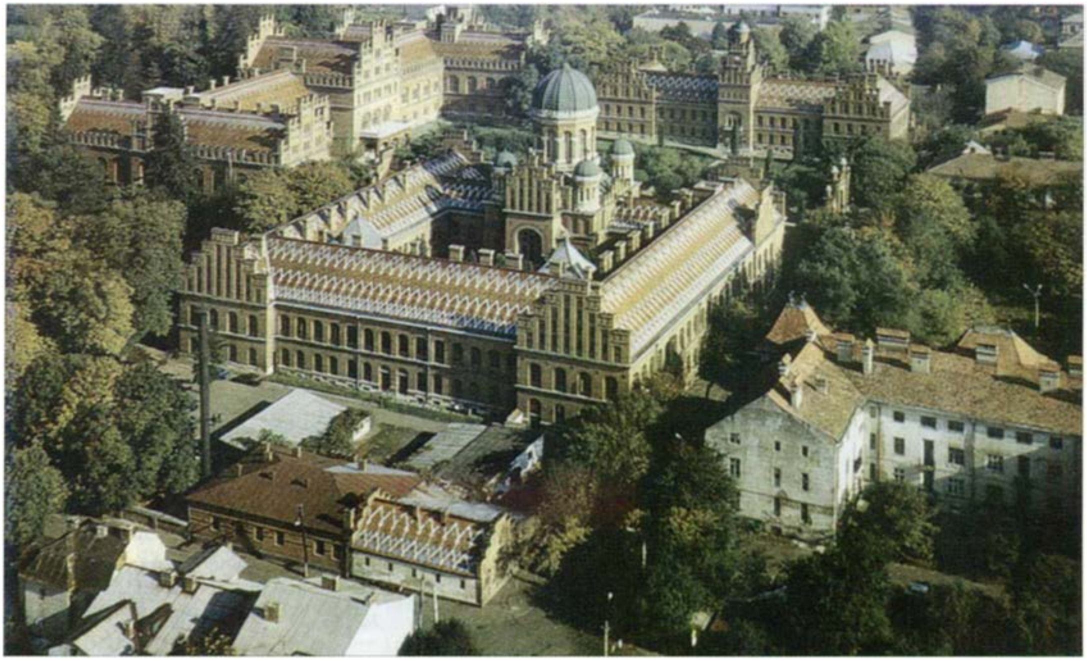
Подвір'я. Наприкінці століття виник новий тип культових споруд — подвір'я, призначені для прочан, які прямували до так званих святих місць — Палестини та грецького Афонського монастиря. Вони являли собою готелі, зблоковані з молитовними приміщеннями. Характерним прикладом є Пантелеймонівське Афонське подвір'я поблизу залізничного вокзалу в Одесі (1893—1895, архіт. Л. Прокопович, ескіз архіт. М. Никонова), де увінчана банями церква розташована на третьому поверсі, а фасад оздоблено численними прикрасами, запозиченими з арсеналу зодчества Московії XVI—XVII ст. Менш чітко визначений об'єм церкви Сергія Радонезького у розташованому неподалік, на тій же Вокзальній площі, Андріївському подвір'ї, спорудженому 1886 р. за проектом Ю. Дмитренка.

Культові комплекси. Монастирі у цей час засновували доволі рідко. Як і на початку століття в основному доповнювалися монастирські комплекси, що вже існували. Порівняно великі роботи здійснювалися у Києво-Печерській лаврі. В середині XIX ст. під керівництвом П. Спарро збудували низку лікарняних і готельних корпусів, у по-

Святогірський Успенський монастир у Слов'янську. З гравюри.

дальшому тут працювали інженери О. Середа, О. Ветринський, а наприкінці століття — архітектор В. Ніколаєв. За його проектами було споруджено трапезну палату з церквою Антонія та Феодосія (1893—1895), водосвятні каплицю й ківорій, корпуси келій та інші будівлі. Незважаючи на вирішення у псевдоросійських формах, вони органічно вписалися в загальну ансамблеву забудову Лаври, витриману в дусі українського бароко.

За проектами П. Спарро і В. Ніколаєва у Києві значно розширялися Китаївська пустинь та Флорівський монастир, де побудували корпуси келій № 7 і 4 (1847, 1895), Казанська, Троїцька цвинтарна й Михайлівська церкви (1841—1844, 1855—1859, 1893—1895). У Харкові В. Немкін протягом 1889—1896 рр. у Свято-Покровському монастирі збудував Єпархіальне управління (консисторію), Озерянську церкву, будинок ігумена з брамою, торговий будинок, келії з трапезною і готелем для поважних духовних осіб, каплицю із запасними воротами з боку вулиці Клочковської. Подібні роботи в різних містах Південної України здійснювали А. Тодоров, Л. Прокопович та інші зодчі. Найяскравішим прикладом розбудови є Святогірський монастир поблизу Слов'янська. В середині століття тут зводяться цегляні служби, готелі, келії та Кирило-Мефодіївська галерея-сходи з вежами, відтворюється печерна церква Антонія і Феодосія, споруджується Покровська церква з дзвіницею. Автором головного Успенського собору (1865—1868) став О. Горностаєв — один із зачинателів псевдоросійського стильового напряму. Піднесений на високий стилобат із широкими сходами, розчленований пучками колон на прясла з кільцеподібним завершенням призматичний масив увінчано п'ятьма восьмигранними баньками на високих шат-



Резиденція буковинського митрополита в Чернівцях. 1864—1868 рр. Архітектор Й. Главка.

рах. Йому притаманна дивна пропорційна злагодженість.

До небагатьох нових ансамблів належить Покровський монастир у Києві, повністю витриманий у формах псевдоросійського стилю. Його головний храм було збудовано В. Ніколаєвим за ескізом великого князя Петра Миколайовича Романова, інші споруди — за власними проектами. Однак найвидатнішим культовим комплексом є створений в 1864—1882 рр. ансамбль Резиденції буковинського митрополита у Чернівцях, до складу якого входили митрополичий і семінарський корпуси, семінарська церква, будинок для приїжджих, парк з будівлями для відпочинку. Архітектор Й. Главка, спираючись на українські народні традиції, досяг органічного переплетення композиційних прийомів і декоративних елементів, запозичених з архітектурних арсеналів Візантії та романського Заходу. Про німецьку середньовічну культуру відверто нагадує монастир кармеліток босих з костелом у Львові, зведений у 1893—1895 рр. І. Левинським за проектом Ф. Штатца-молодшого.

4.3.3. Споруди культурно-освітніх закладів

Такі самі об'єднувальні функції, як і храми, для окремих верств населення виконували культурно-освітні споруди. І так само, як і храми, чимало з них теж ставали візитною карткою населеного пункту, мали свідчити про його історію, культуру, економічне піднесення. Тому мережа культурно-освітніх установ у другій половині XIX ст. стала досить розгалуженою. Це належним чином відображувалося у типах споруд.

Клубні будівлі. Доживали свого віку дворянські зібрання, їх зводили лише у трьох містах і ще в середині століття —

Казино на вулиці Листопадового Чина № 6 у Львові. 1897—1898 рр. Архітектори Ф. Фельнер, Г. Гельмер.

Міська бібліотека у Харкові. 1899—1901 рр. Архітектор О. Бекетов.

Художньо-промисловий музей у Києві. 1898—1904 рр. Архітектори П. Бойцов, В. Городецький, скульптор Е. Саля.

у Києві (1876—1877, архіт. В. Сичугов), Кам'янці-Подільському (архіт. М. Карчевський), Чернігові (1859—1870, архітектори І. Демут-Малиновський, Д. Єфимов, К. Скаржинський, О. Брюллов). Зате будували споруди для відпочинку заможних городян та комерсантів у Катеринославі — Англійський клуб (1890, архіт. О. Гоген) і Літній клуб (1898, архітектори С. Горленський, С. Харманський), у Харкові — Комерційний клуб (1884—1885, архіт. Б. Михаловський), у Києві — Купецьке зібрання (1881—1882, архіт. В. Ніколаєв). Останнє знаходилось біля входу до парку і вирішувалось компактним призматичним об'ємом у дуже спрощених формах раннього ренесансу. Його ядром був великий глядацький зал, що розміщувався на другому та третьому поверхах, під яким знаходилось фойє з їдальнею і буфетом, навколо яких на двох поверхах групувались більярдна, ігрові та інші приміщення. Розташована у щільній квартальній забудові будівля комерційного зібрання в Одесі (1876, архіт. Ф. Гонсіоровський) вирізнялася стриманим фасадом у дусі псевдоренесансу і надзвичайно вишуканим оздобленням розпашних мармурових сходів і парадних залів на другому поверсі.

У Львові подібні функції виконували численні казино, серед яких виділялись Міське на проспекті Шевченка № 13 (1874—1876, архітектори Л. Вежбицький, Ф. Покутинський) та Військове на вулиці Фредра № 1 (1884—1885, архітектори Я. і К. Шульци) з просторими й гарно оформленими залами. Особливо привабливою була кам'яниця Шляхетного казино на вулиці Листопадового Чина № 6 (1897—1898, архітектори Ф. Фельнер, Г. Гельмер), виконана в дусі австрійського бароко. На вулицю вона повернута симетричним фасадом, активності якому надають опуклі фланги, прорізані внизу вхідними лоджіями, обрамованими експресивними фігурами атлантів, котрі підтримують балюстради балконів. Всередині на цоколі та першому поверсі, прорізаних порівняно невеликими вікнами, здіймається ефектна галерея високого другого поверху, утворена аркадою з пілястрами на пілонах. Насиченим декоративною пластикою виглядає й аттик, який повторює ритміку нижніх частин фасаду. Та сама динаміка пластичних форм притаманна

Художньо-промисловий музей у Львові. 1898—1904 рр. Архітектор Ю. Яновський, скульптор Л. Марконі.

інтер'єрам, зокрема у вирішенні вирізьбленої з деревини сходової клітки, марш якої, освітлений скляним ліхтарем, примхливо звивається.

Спеціальні будівлі для спілкування і проведення громадських заходів зводили різні товариства. Крім зазначених раніше (дивись підрозділ 4.3.1), можна згадати споруджені у Києві — благодійне (архіт. М. Іконников), літературно-артистичне (1896, архіт. В. Ніколаєв) і вільно-пожежне (1899—1900, архіт. М. Яскевич), у Львові — наукове імені Т. Г. Шевченка (1880—1882, архіт. М. Фехтер) та наукової допомоги (1900 р., архіт. Л. Вежбицький), в Одесі — ремісників і промисловців "Новий театр" (1873, архіт. А. Нієс) і музичне (1900—1901, архіт. С. Ландесман). У Галичині спортивний клуб "Сокіл" до створення універсальних споруд з гімнастичними залами і приміщеннями для розваг залучав відомих зодчих А. Каменобродського і В. Галицького у Львові (1884—1885) і Г. Зарембу в Станіславі (1895). Загалом одним клубним спорудам були притаманні вишукана розкіш, показне представництво, іншим — оригінальна композиція, виразність мас, елегантність декоративного оздоблення.

Музей оборони Севастополя. 1893—1895 рр. Архітектор О. Кочетов, скульптор Б. Едуардс.

Бібліотеки. Традиційніші вигляд і розпланувальну структуру мали бібліотечні будівлі, що пояснювалося домінуванням в них залу для читачів і приміщення книгосховища. Як і раніше, у спорудах архітектурними засобами підкреслювали вхідну частину, але тепер замість ампірних використовували урочисті форми псевдоренесансу, що мало місце у Бердичеві (архіт. К. Іванов), Миколаєві (1894, архіт. Е. Штукенберг). Деякі композиційні вирішення здавалися дуже вдалими і їх застосовували повторно. Саме так зробили у Херсоні (1896, архіт. М. Толвінський), де бібліотека лише деякими деталями відрізнялась від археологічного музею й бібліотеки в Одесі, спорудженої Ф. Гонсіоровським. А коли бажали продемонструвати, що споруда призначена для широких низів, застосовували псевдоросійський стиль, багатий декор якого мав приваблювати своєю казковістю та ляльковістю, прикладом чого є народна читальня в Одесі (1891—1892, архіт. Ю. Дмитренко).

Найцікавішу на той час бібліотеку було споруджено в Харкові. Офіційне відкриття закладу відбулося 1886 р., 12 років для неї наймали приміщення. Книгосховище розрослося до 300 тис. томів і потребувало спеціальної будівлі. Було придбано дві сусідні ділянки, одна призначалася для забудови, друга — для майбутнього розширення. На проведений конкурс проектів серед місцевих зодчих свої праці представили І. Загоскін та О. Бекетов. Останній використав матеріали своєї кваліфікаційної праці на звання академіка архітектури та здобув перемогу. Він безкоштовно виконав робочі креслeники, спорудженням бібліотеки в 1899—1901 рр. керував В. Величко. Для будівництва було застосовано вогнестійкі матеріали, зокрема, стелі над приміщеннями книгосховища, розрахованого на 1 млн томів, зроблені з хвилястого заліза в бетонній обмазці [30]. Вирішені у дусі німецького ренесансу фасади відображають структуру будівлі, тобто розта-

[30] Докладніше див.: *Бекетов А. Н.* Харьковская общественная библиотека // Зодчий. — 1902. — № 13. — С. 157—159; *Ігнаткін І. О.* Олексій Миколайович Бекетов. — Київ, 1949. — С. 14.

Міський театр у Києві. 1897—1901 рр. Архітектор В. Шретер.

шування на першому поверсі вестибюля з гардеробом, приміщень для абонемента і каталогів, а на другому — малого і великого залів для читачів. Поруч розміщено книгосховище, де книги зберігались не у високих дерев'яних шафах, а знаходились на відкритих стелажах, що освітлювались вузькими вікнами. З великим смаком оформлені приміщення першого поверху, сходи, що підіймаються до високого й просторого (365 кв. м) читацького залу, розрахованого на 300 місць, який мав гарні акустику, оздоблення й освітлювався величезними арковими отворами. Ордерна аркада зовні тактовно відтіняється об'ємом книгосховища і рустованим першим поверхом з прямокутними вікнами.

Музеї. Значно поширилося будівництво різного профілю будівель для демонстрації та зберігання художніх творів, історичних та етнографічних пам'яток, змінилася їхня спрямованість. Якщо раніше у подібних спорудах передбачалася лише площа для постійної експозиції, то тепер у зв'язку зі збільшенням кількості експонатів потрібні були сховища і місця для тимчасових виставок. Разом з тим вигляд споруд залишався академічно витриманим у дусі пізнього ренесансу або класицизму. Саме таким, що нагадував античний храм зі святинями, було збудовано Музей старожитностей і мистецтв у Києві (1898—1904, архітектори П. Бойцов, В. Городецький, скульп. Е. Саля) [31]. Кубічний масив чотириповерхової споруди, доричні форми якої вдало доповне-

[31] Споруда створювалась і в подальшому нею опікувалося Товариство старожитностей і мистецтв, що й відображено в назві. Під назвою "Київський художньо-промисловий і науковий музей" її було офіційно відкрито в грудні 1904 р. Докладніше про історію будівництва див.: *А. Л.[Лазаревский].* К истории будущего Киевского музея // Киев. старина. — 1893. — Т. LX. — № 1; Его же. Проект киевского музея древностей и искусств //

Міський театр у Львові. 1895—1900 рр. Архітектор З. Горголевський.

ні скульптурними композиціями в тимпані портика і метопах, ефектно здіймається на терасі, куди ведуть сходи завширшки 17 м, обрамовані парапетами зі скульптурами левів. Просторі зали розташовані анфіладно.

Традиції А. Палладіо — великого зодчого епохи Ренесансу — намагався зберегти в Одесі Ф. Гонсіоровський під час будівництва в 1883 р. археологічного музею та міської бібліотеки. Піднесені на цоколь стіни верхнього поверху музею вирішувались у вигляді ордерної аркади, перед якими енергійно виступає чотириколонний портик коринфського ордера. Його трикутний фронтон увінчано на кшталт елліністичних споруд акротеріями і антефіксом. Своїм зовнішнім виглядом і оздобленням залів споруда нагадує про античні часи на теренах Північного Причорномор'я, археологічні скарби яких зберігаються у фондах і демонструються в експозиції.

Важливою подією в архітектурному житті Львова стало зведення Художньо-промислового музею, для якого виділили найкращу ділянку в центрі міста поруч із Міським оперним театром. Музей було засновано ще 1874 р., однак понад два десятиліття він не мав власного приміщення. У проведеному в 1890 р. конкурсі на проект будівлі взяли участь провідні зодчі Львова, а переміг проект проф. Г. Бізанца. Проте музей було споруджено лише в 1898—1904 рр. за проектом скульптора Л. Марконі та архітектора Ю. Яновського, що зайняв на конкурсі третє місце. Скульптурне оздоблення виконали А. Попель

Там же. — 1898. — Т. LI. Отдел 2. — С. 89—92; Постройка здания Музея древностей и искусств в Киеве // Там же. — 1899. — № 7; Неделя строителя. — 1897. — С. 100—101; Там же. — 1899. — С. 158; Освящение и открытие Киевского художественно-промышленного и научного музея Императора Николая Александровича. — Киев, 1905; Киевский художественно-промышленный и научный музей // Искусство и печат. дело. — 1909. — № 11—12.

Театр в Одесі. 1884—1887 рр. Архітектори Ф. Фельнер, Г. Гельмер. Загальний вигляд.

і М. Паращук [32]. Монументальна споруда, витримана в дусі французького бароко, милувала око гармонійними фасадами, на яких чітко "читалися" і рустований цоколь, і парадний верхній поверх, прорізаний великими арковими вікнами та збагачений пілястрами, і високий дах, обрамований парапетами і аттиком. Головний фасад підкреслювали двоколонний портик вхідного порталу і два одноосьові ризаліти з колонами. Ще більше музей вражав просторими й ошатними інтер'єрами, серед яких виділялися парадні сходи з двоярусною галереєю і верхнім світлом.

1886 р. в Україні було створено перший Художньо-промисловий музей у Харкові, для якого виділили анфіладу приміщень на другому поверсі Ново-Сергійового торговельного ряду, збудованого в 1875—1882 рр. архітектором С. Загоскіним і пристосованого для показу різноманітних художніх творів та етнографічних експонатів.

У Севастополі величезне політичне й суспільне значення мало спорудження музею Севастопольської оборони (1893—1895, архіт. О. Кочетов, скульп. Б. Едуардс), який був заснований ще 1869 р. у будинку героя оборони Е. Тотлебена [33]. Споруда розташована на крутому рельєфі. Головним одноповерховим фа-

---

[32] Про створення будівлі див.: *Жук І.* Професор Густав Бізанц // Німецькі колонії в Галичині: Історія, архітектура, культура. — Львів, 1996. — С. 142—153; *Сьомочкін І.* Будинок Промислового музею // Галицька брама. — 1998. — № 2. — С. 11; *Його ж.* Будинок художньо-промислового музею у Львові (до питання про авторство) // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". — 1995. — № 3. — С. 30—33; Його ж. Леонард Марконі // Маестро. — 1996. — № 1. — С. 24—29.

[33] *Москвич Г.* Путеводитель по Крыму. — Ростов-на-Дону, 1913. — С. 42.

Театр в Одесі. Парадні сходи.

садом, центральна частина якого акцентована ризалітом і чотириколонним плоским портиком іонічного ордера, повернута на вулицю. На тлі білокам'яних стін контрастно виділяються чавунні пірамідальні композиції з воїнських атрибутів, а з боків від вхідних сходів на п'єдесталах підносяться колони зі світильниками. З боку бухти музей виглядає двоповерховим, тут між ризалітами влаштовано колонну галерею доричного ордера. З невеликого вестибюля зі світловим ліхтарем проходили у гарно оздоблені ордерними елементами верхні зали, а сходами спускались до нижніх. Малюнок і пластика багатих архітектурних форм навіяні творами античної давнини.

Крім міських музеїв виникли приватні. Розташовану між палацом і прибутковим будинком Картинну галерею Толстого в Одесі спроектували 1884 р. австрійські зодчі Ф. Фельнер і Г. Гельмер, але побудував в 1896—1897 рр. Г. Шеврембрандт за участю скульптора Л. Іоріні [34]. Цегляні стіни двоповерхового корпусу прикрашені бетонними підробками під різноманітні коштовні камені. У соковитих пластичних формах у дусі віденського бароко гармонійно поєднано великі маси й вишуканість декору. Враження масивних і ваговитих створюють цокольний поверх, міжповерховий карниз на кронштейнах, обрамування вікон наличниками з великими замковими каменями, візерунчасті грати

[34] Кресленик Ф. Фельнера і Г. Гельмера зберігається у фондах Одеського державного історико-краєзнавчого музею. Відомості про будівництво див.: Одес. листок. — 1896. — 7 февр.; Неделя строителя. — 1897. — № 3, 16; Юж. обозрение. — 1897. — 30 нояб.; *Шеврембрандт Г.* Дом графа М. М. Толстого в Одессе // Зодчий. — 1899. — № 1.

на вікнах, а центральна арка проїзду у двір увінчана замком з маскою лева. Високий виставковий зал на другому поверсі позначено на фасаді багатшим декором і використанням мотиву ордерної аркади. Ошатна балюстрада з аттиками по боках надає композиції цілісності й компактності.

Виразно виглядають особняк Михайла Терещенка у Києві з гарною колекцією творів вітчизняного мистецтва (1882—1884, архітектори А. Гун, В. Ніколаєв), а також розташований неподалік музей Богдана і Варвари Ханенків (1888, архіт. Р. Мельцер), в якому інтер'єр залу "Мистецтво Китаю, Тибету і Монголії" спроектував П. Бойцов. Прикрасою Феодосії стала розташована на березі моря картинна галерея, споруджена 1880 р. за проектом художника І. Айвазовського. Двоповерховий об'єм декоровано нечисленними ордерними елементами, а між центральним і боковими ризалітами з боку набережної влаштовано терасу, прикрашену статуями.

Для показу нових досягнень техніки, економіки й культури, обміну передовим досвідом, впровадження й поширення тогочасних технологій важливу роль відігравали різні виставки. Там же демонструвалися оригінальні архітектурні рішення. На теренах України першою значною стала Крайова виставка у Львові 1894 р., де виділявся павільйон, спроектований Ю. Захарієвичем та І. Левинським. Генеральний план всеросійської сільськогосподарської та промислової виставки 1897 р. у Києві розробив А. Добачевський, шість павільйонів і концертний зал тут збудував О. Кобелєв, чотири павільйони — В. Городецький, конференц-зал — Г. Брадтман, один павільйон — В. Безсмертний.

Театри. Як і в попередні часи, найпрестижнішими залишалися театральні будівлі. Тепер театри побудували в таких містах, як Полтава (1849, архіт. К. Афанасьєв), Житомир (1854—1856, архіт. І. Штром), Кам'янець-Подільський (1869, архіт. М. Романович), Миколаїв (1881, архіт. І. Брусницький), Херсон (1889, архіт. В. Домбровський), Ялта (1896, архітектори М. Краснов, М. Тарасов). У великих містах крім міських театрів існувало ще кілька, які належали приватним особам або товариствам. Так, у Харкові ще 1841 р. на головній вулиці міста — Сумській — архітектор А. Тон збудував театр у дусі пізнього ампіру, який перебудували в 1893 р. Б. Михаловський і М. Харманський, надавши йому ренесансних рис. Крім цієї ошатної споруди у місті на Лопанській набережній знаходилися Малий театр, вбудований у споруду готелю "Гранд-отель" (1872, архіт. Б. Йогансон), і оперний театр Ф. Бергера і В. Пащенка (1874, архіт. Б. Михаловський).

У Києві ще у середині XIX ст. за проектом І. Штрома на розі вулиць Володимирської та Фундуклеєвської було зведено доволі показну будівлю, крім якої згодом побудували театр Соловцова (1896—1898, архітектори Е. Брадтман, Г. Шлейфер), а на місці театру на вулиці Володимирській за конкурсним проектом В. Шретера в 1897—1901 рр. споруджено новий просторіший та імпозантніший, вирішений в псевдобароковому дусі [35]. Його оздоблення виконували архітектор В. Городецький і скульптор Е. Саля, будували спочатку О. Кривошеєв, згодом В. Ніколаєв і О. Вербицький, нагляд здійснював М. Казанський.

У Львові Міський театр теж будували за кращим конкурсним проектом З. Горголевського у псевдобароковому стилі. Композиційно споруда багато в

[35] На міжнародний конкурс проектів київського театру було представлено 18 робіт, загальний рівень яких було визнано недостатньо високим. Докладніше див.: Конкурсные проекты театра г. Киева // Зодчий. — 1897. — № 1.

Будинок Товариства грамотності в Києві (нині Театр оперети). 1900—1902 рр. Архітектори Г. Антоновський, В. Осьмак.

чому подібна до Гранд-опера́ в Парижі, створеної Ш. Гарньє. Та сама симетричність фасаду з ризалітами на флангах, той же поділ на два яруси зі спарованими колонами вгорі та мотив аркади, запозичений у А. Палладіо. Розкішшю і багатством декору вирізняються інтер'єри, особливо парадні сходи і зал для глядачів. Театр зводили в 1895—1900 рр. під керівництвом І. Левинського, в оздобленні будівлі взяли участь скульптори Т. Баронч, Ю. Белтовський, Т. Вишньовецький, П. Війтович, П. Гарасимович, Д. Джованетті, Ю. Марковський, А. Попель, Е. Подгурський, художники Г. Семирадський, С. Рейхан, Т. Попель, С. Дембіцький та ін.

Найвидатнішим вважається Міський театр в Одесі. Після проведення всесвітнього конкурсу його проектування в 1882 р. доручили австрійцям Ф. Фельнеру і Г. Гельмеру, а збудували в 1884—1887 рр. під наглядом архітектора Пікколона [36]. Споруду оздоблювали скульптори Ф. Етель, Л. Стрикціус, М. Молінарі, Ф. Наталі, Ф. Фрідль. Складовими театру є величезна сцена з артистичними кімнатами і зал для глядачів, навколо якого згруповані вестибюль, фойє, сходи, гардероби. Структура інтер'єру визначила зовнішній вигляд споруди, групування її основних об'ємів, вирішених у дусі віденського бароко. Сильно виступаючі портики, опукла поверхня фасадної стіни та глибокі лоджії створюють напружену та красиву гру великих мас парадної й імпозантної будівлі. Плафон залу, розрахованого на 1600 глядачів, пишно прикрашено позолоченим багетом і картинами художника Лефлера на сюжети з творів Шекспіра. Всі інтер'єри вирізняються розкішшю, численними скульптурними прикрасами, позолоченою орнаментацією і яскравим забарвленням.

[36] Докладну інформацію щодо розпланування та особливостей будівництва див.: Постройка одесского театра // Неделя строителя. — 1985. — № 35.

Будинок намісництва на вулиці Винниченка № 18 у Львові. 1877—1880 рр. Архітектор Ф. Ксенжарський.

Якщо театри переважно розраховувалися на елітну публіку, то для решти прошарків призначалися цирки. Перша значна будівля цирку, зведена 1875 р. у Києві за проектом В. Ніколаєва для антрепренера Бергоньє, вирішена у псевдоренесансних формах. У 80-ті роки XIX ст. у Харкові на замовлення антрепренера А. Нікітіна було зведено велику дерев'яну будівлю, основою якої був багатокутний зал, до якого з боку вулиці Катеринославської прилягав двоповерховий корпус із приміщеннями різного призначення. Виконана із застосуванням мотивів російського народного теслярства споруда не збереглася, поступившись на початку XX ст. мурованим [37]. У стриманих псевдоренесансних формах 1894 р. інженер А. Гельфанд і архітектор А. Шейнс спорудили в Одесі цирк Санценбахера, який 1899 р. закінчили архітектори Л. Влодек і К. Абт. Згодом у Києві на вулиці Миколаївській було збудовано цирк Крутікова (1898—1903, архіт. Е. Брандман), де вже відверто проявилися риси модерну.

Народні будинки (аудиторії). Новим архітектурним типом стала споруда, призначена для спілкування різних верств городян, організації дозвілля робочих, що включала в себе зал для вистав, лекцій та зборів, бібліотеку, книжкову крамницю, музей, приміщення для гуртків. Найперше такий будинок з'явився у Львові, це — Народний дім, бібліотека і український театр "Руська бесіда" на вулиці Театральній (1851—1864, архітектори С. Гавришкевич, В. Шмідт), на екстер'єрі якого позначилась сухість стильового напряму бідермеєру. Наприкінці століття будівництво таких споруд значно поширилося. За своїми розмірами вони поділялися на два підтипи: з великим залом на 800—1000, та малим — на 300—350 осіб. До першого належали народні аудиторії в Одесі (1893, архіт. Ю. Дмитренко), пам'яті М. Гоголя у Полтаві (1898—1901, архіт. О. Трамбицький) [38], будинок Товариства грамотності (пізніше — Троїцький народний театр) у Києві (1900—1902, архітектори Г. Антонов-

---

[37] *Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю.* Харьков. От крепости до столицы: Заметки о старом городе. — Харьков, 1998. — С. 207, 208.

[38] Народну аудиторію в Полтаві було споруджено після проведення конкурсу проектів, де першу премію присудили О. Трамбицькому, другу — О. Монтазі, третю — О. Ширшову. Матеріали конкурсу надруковано, див.: Зодчий. — 1898. — Арк. 33, 34, 36.

ський, В. Осьмак) [39], народний будинок з театральним залом у Харкові (1900—1903, архіт. А. Венсан, будував І. Загоскін) [40]. Їх зовнішньому вигляду часто притаманна претензійність, особливо харківській будівлі. На фасадах псевдобарокові форми досить дивно поєднувалися з псевдоросійськими, дво-, три- й чотириповерхові об'єми не мали чітко окреслених завершень. Серед споруд другого підтипу можна вказати народні доми у Стриї (1892—1901, архіт. І. Левинський), Городні (кінець XIX ст., інж. І. Якубович) та Лук'янівський у Києві (1899—1902 рр., архіт. М. Артинов).

За своєю композицією народні будинки поділялися на споруди з компактною та розосередженою структурами. Перші зовні мали вигляд призматичних об'ємів, всередині чітко домінував просторий зал, оточений іншими приміщеннями. Характерними прикладами є перелічені вище будівлі в Одесі та Києві. Від них відрізнялися кам'яниці з диференційованим планом. Так, у Харкові зал для глядачів, бібліотека та музей вирішувалися в окремих об'ємах і з самостійними входами. У стильовому відношенні споруди будувалися переважно у формах псевдоренесансу, деякі — у псевдоросійському стилі, оскільки вважалося що останній має народні корені й зовні такі об'єкти мають приваблювати простих робітників. Характерним прикладом є Лук'янівський будинок, де симетричність розпланувального рішення і головного фасаду з чітко акцентованим триосьовим середнім ризалітом поєднано з багатим декором, запозиченим з арсеналу зодчества Московії XVII ст. За такого відвертого бажання догодити імперській владі забували про національні риси, тому на початку XX ст. цю помилку намагалися виправити і багато подібних споруд зводили у формах українського модерну.

4.3.4. Адміністративні, фінансово-кредитні та торговельні споруди

Адміністративні споруди. Як і в попередню добу, великі розміри характерні для будівель адміністративних органів, які розміщували на центральних площах і ділових вулицях. Однак значно зменшилась кількість об'єктів для державної адміністрації. Серед нечисленних будівель можна зазначити губернаторський будинок у Катеринославі. Г-подібний у плані, двоповерховий з мезоніном, він орієнтований на Катерининський проспект і Проточну вулицю фасадами з кільоподібними й стрільчастими вікнами, пілястрами в простінках, які увінчувались стрічками широких фризів і парапетів, що відповідало романтичним тенденціям середини XIX ст.

Високі художні якості притаманні спорудженому на вулиці Винниченка № 18 у Львові будинку Галицького намісництва (1877—1880, архіт. Ф. Ксенжарський). Розташований на узгір'ї він вирізнявся парадним виглядом. Монументальний фасад будівлі, повернутий у бік старовинного міста, був насичений ефектно прорисованими барoковими формами. Такими самими парадними були інтер'єри, в оздобленні яких брав участь скульптор Л. Марконі. На тій же вулиці Винниченка № 26 розташовано ще один чотириповерховий адмініст-

---

[39] *Александровский В. К.* Народный дом Киевского общества грамотности в Киеве: Краткий очерк истории сооружения... — Киев, 1902.

[40] Для визначення найкращого проекту народного будинку в Харкові було проведено всеросійський конкурс, на якому першу премію присудили А. Венсану, другу — В. Шретеру, третю — О. Ширшову. Докл. див.: Конкурс проектов народного дома для г. Харькова // Зодчий. — 1899. — № 6—7. — Табл. 39—44.

Будинок судових установ в Одесі. 1893—1895 рр. Архітектор М. Толвінський.

ративний будинок (1880—1882, архіт. М. Фехтер) з площинним, але ошатно прикрашеним фасадом.

У Чернігові за проектом М. Маркелова в 1896 р. було зведено будинок цивільного губернатора. Двоповерхова компактна споруда з коридорно-анфіладним розплануванням вирішена зовні з використанням ренесансних форм. На тлі рустованих стін, прорізаних арковими вікнами внизу і прямокутними вгорі, посередині виділявся ризаліт з розкріпованим центром, який на рівні другого поверху акцентувався плоским портиком з трикутним фронтоном, а на рівні першого — вхідним тамбуром, теж оформленим невеликим портиком в антах. Однак подібні приклади були нечисленними. У більшості випадків обмежувались ремонтом і реконструкціями існуючих споруд, як це мало місце в Полтаві, де в 40-ві роки архітектор К. Афанасьєв, а у 80-ті — Г. Павловський перебудували губернаторський палац на центральній Круглій площі.

Присутствені місця як будівля універсального типу, до складу якої входили приміщення для різноманітних управлінських установ, поступово доживала свого віку. Для них переважно використовували споруди, зведені у попередні часи. І лише в кількох містах у середині XIX ст. за інерцією споруджували нові будівлі. Наприклад, в Єлизаветграді у 1848—1851 рр. за проектом архітектора В. Верлона побудовано присутствені місця у дещо стриманих ренесансних формах. Подібним чином були вирішені дуже значні за розмірами губернські присутствені місця на Софійській площі у Києві (1854—1857,

Галицький сейм у Львові. 1877—1881 рр. Архітектор Ю. Гохбергер.

архітектори М. Іконников, І. Штром, К. Скаржинський). На західноукраїнських землях подібну роль відігравало Крайове управління, величезний будинок якого з двома курдонерами і фасадами в псевдоготичних формах було споруджено у Львові на вулиці Стефаника № 11 (1873—1874, архіт. А. Кун).

У подальшому подібні споруди, де в одному будівельному об'ємі об'єднували багато різноманітних функцій, визнали недоцільними. Першими виділились установи для судочинства, й у кількох містах з'явились відповідні будівлі. У Катеринославі таку будівлю було споруджено 1896 р. за проектом О. Векшинського, у Херсоні — в 60-ті роки XIX ст. під керівництвом О. Пальшау. У тому ж місті в 1891 р. за проектом архітектора В. Домбровського було зведено нову, значно більшу за розмірами та імпозантнішу споруду судових установ, що розмістилася напроти Міської думи.

У Львові в 1891—1895 рр. за проектом Ф. Сковрона спорудили Палац справедливості (Вищого суду Галичини) — величезну триповерхову будівлю з трьома ризалітами в центрі та біля флангів, вирішену в дусі віденського ренесансу. Враження монументальності посилювалось вдало знайденими масштабними співвідношеннями, ясністю горизонтальних членувань та вертикальними акцентами. Центральний аттик над плоским чотириколонним портиком іонічного ордера тут прикрашала скульптурна група, виконана Л. Марконі, інтер'єри оздоблені роботами скульптора А. Попеля.

Таку саму назву і подібне архітектурне рішення мала ця установа у Харкові, що її спроектував О. Бекетов, а в 1899—1902 рр. зводили на Скобелєв-

ській площі архітектори Ю. Цауне і В. Хрустальов [41]. У неї також були величезні розміри (90×80 м), триповерхові корпуси на підвалах, де налічувалось 107 приміщень, групувались навколо двох дворів. Утім тут піднесений на підвальному цоколі перший поверх був розкреслений дощаним рустом, два верхні об'єднані пілястрами, а у центральному і бокових ризалітах — колонами в глибоких лоджіях. Отже, у стильовому відношенні споруда більше тяжіє до ампірних пам'яток або творів французького класицизму.

В Одесі будівлю судових установ звели на Вокзальній площі за проектом і під наглядом М. Толвінського [42]. Триповерховий масив зайняв цілий квартал, навколо двох замкнених дворів, вздовж коридорів згруповано переважно прямокутні в плані приміщення. Використавши цю традиційну об'ємно-просторову структуру, зодчий виявився таким же традиційним, надавши перевагу ренесансним формам. Гармонійно побудовані на взаємодії горизонталей та вертикальних акцентів фасади споруди справляють урочисте враження.

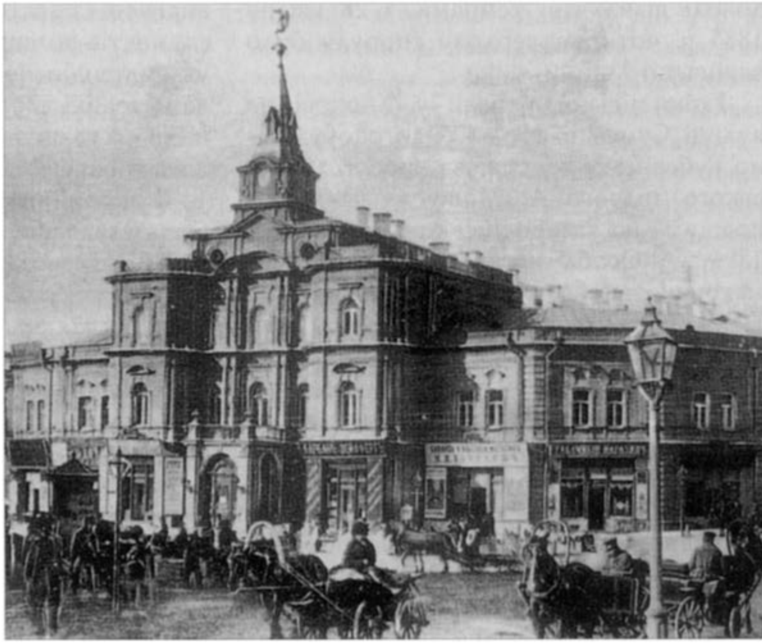
Подальший розвиток інституцій реґіонального і міського самоуправління в другій половині XIX ст. відбився у відповідних спорудах. Найяскравішим серед них був будинок Галицького сейму у Львові, споруджений в 1877—1881 pp. Його проект після невдало проведеного конкурсу було замовлено Ю. Гохбергеру [43]. Триповерхові корпуси згруповані навколо кількох внутрішніх дворів, положення центрального залу засідань на головному фасаді, витриманому в урочистих ренесансних формах, позначає ризаліт у вигляді лоджії зі спарованими колонами великого ордера, увінчаний масивним аттиком зі скульптурами. Майстерно вирішено вестибюль і парадні сходи, освітлені скляним ліхтарем. Призначення споруди тактовно розкрито за допомогою монументальних скульптур. Урочистий вхід на пілонах фланкують трифігурні композиції "Освіта" і "Праця", а вгорі на аттику здіймається група "Опікуючий дух Галичини" (Галичина, Дністер і Вісла), створені Т. Ригером. На тлі аттику розміщено статуї, що символізують "Кохання" і "Справедливість" (скульп. З. Трембецький), "Правду" і "Віру" (скульп. Ф. Мікульський). Орнаментацію сходової клітки, освітленої скляним ліхтарем, та парадного залу для засідань виконано Л. Марконі.

Якщо на західних землях муніципальні установи залишалися у раніше зведених будівлях, які іноді доповнювалися новими, що за композицією не відрізнялися від старих (свідченням є міська ратуша у Чернівцях, споруджена А. Мікуличем в 1843 р. подібною до львівської), то на Східній Україні розгорнулося активне будівництво нових споруд з оригінальними рішеннями. На центральній площі Києва в 1874—1878 pp. за проектом О. Шіле було споруджено Міську думу. Це була напівкругла в плані, з внутрішнім двором, двоповерхова (наприкінці століття надбудована до трьох) будівля, опукла частина якої була повернута на Хрещатик підвищеним центром з ризалітами і не-

[41] Зодчий. — 1903. — № 50. — С. 592.

[42] Ескізний проект споруди було складено архітектором Міністерства юстиції В. Пруссаковим (див.: Неделя строителя. — 1895. — № 2) і доопрацьовано М. Толвінським у 1893—1895 pp. (див.: Неделя строителя. — 1893. — № 21; 1895. — № 2).

[43] *Лінда С. М.* Архітектурна діяльність Юліуша Гохбергера у Львові в період історизму // Вісн. Держ. ун-ту "Львівська політехніка". — 1998. — № 358. "Архітектура". — С. 178—181. Про опорядження споруди докладніше див.: *Сьомочкін І.* Пластичне оздоблення будинку колишнього Галицького Сейму // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". — 1993. — № 1. — С. 38—43.



Міська дума в Києві. 1874—1878 рр. Архітектор О. Шіле. Зі старовинного фото.

високою вежею, увінчаною шпилем. Вона збудована у псевдобароковому стилі з досить дрібною ордерною пластикою, оскільки численні членування було зосереджено на кожному поверсі.

Важливе положення в структурі міста і раціональне розпланування відзначало також будівлі Міської управи в Катеринославі на Катерининському проспекті (1900—1901, архіт. Д. Скоробагатов), Повітової земської управи в Полтаві (кін. 1870-х рр., архіт. Ф. Вержбицький), Повітової ради у Станіславі на площі Міцкевича № 4 (1896, архіт. Я. Кудельський). У Харкові великий за розмірами Міський будинок у псевдоренесансному стилі багато в чому визначив масштаб головної площі міста: над триповерховими флангами підносилася центральна чотириповерхова частина, яка з боків акцентувалася ризалітами, а всередині плоскими портиками, які позначали головні приміщення на другому й третьому поверхах. Питання про його створення порушили ще 1874 р. Спочатку планували пристосувати для цього триповерховий будинок купця Аристархова. Однак незабаром це виявилось недоцільним і 1881 р. його знесли. На нову споруду оголосили конкурс, у якому переміг проект П. Шрейбера. Втім виконання робочих креслеників і керівництво будівництвом доручили архітектору Ф. Ніценко. Після цього в Думі розгорілися дебати, і 1882 р. оголосили новий конкурс, на якому найкращим визнали проект К. Терського. Проте й він не задовольнив керівництво Харківської управи, внаслідок чого 1883 р. проектування Міського будинку було продовжено. Найзручніше розпланування запропонував інженер П. Орлов. Для фасаду прийняли проект архітектора Б. Михаловського. Комісія, до складу якої входили зодчі Б. Покровський і О. Гірш, схвалила його, незважаючи на критичні зауваження щодо еклектичності композиції, висловлені архітектором Г. Стрижевським. Того ж 1883 р. розпочалось будівництво, яке здійснювалось

доволі швидкими темпами, і 28 квітня 1885 р. чотириповерхову споруду було закінчено [44].

Крім міської управи у Харкові на вулиці Сумській № 62 було споруджено Губернське земство за проектом одеського зодчого А. Мінкуса, визнаного кращим на всеросійському конкурсі 1896 р. [45] Особливістю будівлі стало асиметричне вирішення, що проявилось у Г-подібному плані, зміщенні парадного входу з центральної осі, виділенні залу засідань великими арковими вікнами, форми й пропорції яких гармонійно пов'язувалися з іншими прорізами — прямокутними, круглими, біфоріями та трифоріями. Водночас у місті на розі площі Кінної та провулка Михайлівського було споруджено будинок Повітового земства (1895—1896, архіт. В. Величко).

В Одесі характерним прикладом адміністративної споруди стала Земська управа на Вокзальній площі [46]. Перевагу в розплануванні приміщень було віддано коридорній системі в одно- та двобічному варіантах, низка приміщень мала анфіладні зв'язки. Велике зальне приміщення на фасаді виділялось ризалітом і плоским портиком тричетвертних колон великого ордера. Підкреслено урочисті аркові вікна другого поверху і круглі вгорі теж акцентували місце зального приміщення. З боку площі у двоповерховий об'єм вписувалися парадні тримаршеві сходи з вестибюлем унизу. Цей зумовлений функціональними міркуваннями прийом надав фасадним композиціям асиметричності й гостроти сприйняття мас, витриманих у дусі раннього бароко. На розі Старопортофранківської та Колонтаївської вулиць за проектом О. Бернардацці було збудовано Міщанську управу. Двоповерхова будівля займала всю ділянку і своєю розпланувально-просторовою організацією мало чим відрізнялась від житлових будинків того часу. Фасади вирішені із застосуванням декоративних елементів романського стилю. Особливу увагу приділено кутовій частині, що мала невеликі виступи зі стрілчастими вікнами й увінчувалась декоративною вежею з банею.

В окремий тип адміністративних споруд остаточно виділилися будинки поліції, які зводилися за оригінальними проектами у Катеринославі (4-та дільниця, 1892, архіт. Ф. Гаген), Кам'янці-Подільському (управа, гауптвахта і карна палата, 60-ті роки, архіт. М. Романович), Львові (казарми та управління, 1890, архіт. Ю. Яновський). Як і раніше, їх часто об'єднували зі спорудами для пожежних команд, що виділялися вежами для огляду довкілля. Прикладами є споруджені у Києві будівлі дільниць Старокиївської (кінець 50-х років, архіт. М. Іконников), Либідської (1895—1897, архіт. О. Кривошеєв) і Палацової (1887, архіт. В. Ніколаєв). При цьому міська поліція й адресний стіл були локалізовані в загальному комплексі присутствених місць на вулиці Великій Житомирській (1897—1898, архіт. О. Кривошеєв).

Серед різноманітних відомчих споруд вельми цікаві будівлі залізничних управлінь з їх вражаючими розмірами та презентабельними фасадами. У Києві

[44] Історію проектування і будівництва Міської управи в Харкові висвітлено у публікаціях: *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования: Ист. монография: В 2 т. — Харьков, 1912. — Т. 2. — С. 65; *Тимофеенко В. И.* Ансамблевые решения в застройке Харькова на рубеже XIX—XX вв. // Материалы к Своду памятников истории и культуры Украинской ССР. Харьковская область. — Киев, 1984. — С. 54—89.

[45] Інформацію про результати конкурсу наведено в журналі "Зодчий" за 1896 рік.

[46] На її проект було оголошено всеросійський конкурс, на якому 1898 р. переміг М. Толвінський, другу премію присудили одеському зодчому Г. Шеврембрандту, див.: Зодчий. — 1898. — Іл. 10—13.

це була величезна чотириповерхова споруда з двома внутрішніми дворами і коридорним розплануванням приміщень, зведена 1889 р. архітекторами О. Гогеном і В. Куликовським у цегляному стилі. На відміну від київської споруди, широкий фасадний фронт якої орієнтовано на вулицю, у Львові Дирекція залізниць виходила на вулицю Січових Стрільців вузьким торцевим фасадом (1887, архіт. В. Равський-молодший, скульп. Л. Марконі). Вирішений у барковому дусі він акцентувався двоярусним портиком іонічного ордера й увінчувався динамічним аттиком зі статуєю Меркурія.

У деяких містах використовували існуючі, в інших зводили нові будинки церковної адміністрації. При цьому залежно від конфесійної належності дотримувались тих же принципів, що й у храмовому будівництві, використовуючи пластичні форми західного, московського або східного Середньовіччя. Свідченням є споруди Подільської духовної консисторії у Кам'янці-Подільському (архіт. І. Калашников), єпархіального управління у Свято-Покровському монастирі у Харкові (1892—1903, архіт. В. Нємкін), палат духовенства в Станіславі (1895, архіт. С. Крижанівський), правління єврейської громади у Львові (1899, архіт. А. Флейшль).

Споруди фінансово-кредитних установ. Стрімкий розвиток капіталізму і товарних відносин зумовив активне будівництво фінансово-кредитних споруд, поділ їх на кілька підтипів. Поряд із кам'яницями для казначейств (Нікополь і Бахмут, архіт. Г. Панафутін) і скарбниць (Гайсин, архіт. М. Карчевський) з'явилися будівлі акцизних відомств (Полтава, 1900, архіт. О. Ширшов). Проте найрозповсюдженішим типом стали *банки.* У спорудах 70–80-х років ще не було чіткої функціональної організації, операційні зали відсували у глибину земельної ділянки, що утруднювало доступ відвідувачів і ускладнювало зв'язки з іншими приміщеннями. Зведені в Одесі за проектами В. Мааса в 1881 і 1882—1883 рр. Державний і Земський банки своїми фасадами нічим не відрізнялися зовні від житлових будівель. У подальшому формуються три розпланувальних прийоми сполучення головного залу з допоміжними робочими кабінетами і зоною вестибюля: вільний, лінійний і центричний. При цьому у зовнішньому вигляді прагнули відобразити імпозантність і капітальність, демонструючи тим самим надійність установи у збереженні фінансів. Вважали, що найкраще цим вимогам відповідали форми флорентійського або високого італійського ренесансу, тому майже всі банківські споруди витримували у цих стилях.

Значні фінансові можливості та бажання отримати довіру населення зумовило те, що банки стали одними з найкращих міських споруд. Прикладами є Державний банк у Полтаві (1897, архіт. О. Ширшов), Державний і Об'єднаний банки у Кам'янці-Подільському (1896—1901, архіт. І. Калашников), банк у Станіславі (1884, архіт. Р. Меус). Типовою є композиція Бессарабсько-Таврійського банку в Одесі на Херсонській вулиці, спорудженого 1900 р. за проектом С. Ландесмана з використанням стильових форм пізнього італійського ренесансу [47]. П-подібна в плані триповерхова споруда має чітке розпланування з розміщенням операційних залів на другому поверсі, що наочно відображено у вирішенні головного фасаду. Його 11-осьова

[47] Новое здание Бессарабско-Таврического банка // Юж. обозрение. — 1900. — 17 окт. — С. 3; 3 нояб. — С. 3; *Тимофеенко В. И.* Строительство зданий банков на Украине в дооктябрьский период // Вопросы архитектуры. — Москва, 1972. — С. 17—18.

Акцизне відомство в Полтаві. 1900 р. Архітектор О. Ширшов.

композиція, запозичена зі славнозвісного палацу Помпеї у Вероні, створеного Мікеле Санмікелі, була доволі традиційною і часто використовувалась в Одесі. Вона побудована на узгодженості тектонічно зумовлених горизонтальних членувань з виділенням центральної та бокових осей по вертикалі.

Не менш показовими були банківські споруди у Львові, до проектування яких залучали провідних місцевих і столичних зодчих. Це підтверджують банки Іпотечний на вулиці Галицькій № 15 (1872—1876, архіт. Ф. Покутинський), Кредитний на вулиці Гнатюка № 3 (1876, архіт. Ф. Ксенжарський), Крайовий на вулиці Костюшка № 11 (1895—1903, архіт. Ю. Цибульський, скульптор А. Попель), Авансовий на проспекті Свободи № 10 (1897—1898, архіт. І. Слівінський, скульп. Л. Тирович), а також розташовані на вулиці Січових Стрільців № 9 філія Австро-Угорського банку, виконана в дусі флорентійського ренесансу (1897, архітектори Ф. Фельнер, Г. Гельмер, будував Ю. Гохбергер), № 13 — Кредитний банк (1869, архіт. Е. Келлер), № 14 — страхове товариство (1883—1884, архіт. Ю. Захарієвич) та № 16 — філія краківського страхо-

Галицька ощадна каса у Львові. 1888—1891 рр. Архітектор Ю. Захарієвич.

вого від пожеж товариства "Флоріанка" (1883—1887, архіт. Ю. Гохбергер)[48]. Серед них найцікавішим художнім твором є Галицька ощадна каса, збудована у 1888—1891 рр. за проектом Ю. Захарієвича. Витримана у дусі французького ренесансу і розташована на розі проспекта Свободи № 15 і вулиці Гнатюка, вона вирішена у вигляді двох триповерхових крил, об'єднаних циліндричним об'ємом, увінчаним банею. Споруда вирізнялася не лише гармонійними пропорціями, а й вишуканим оздобленням, виконаним скульпторами Л. Марконі, Ю. Марковським і С. Левандовським.

Значна концентрація фінансово-кредитних установ притаманна також Харкову, де більшість споруд розташовувались на центральній Миколаївській площі. Чимало банків спроектував О. Бекетов, який плідно використав вітчизняний і закордонний досвід[49]. Першою у 1896—1898 рр. виросла споруда Земельного банку, у самій середині якої знаходилися двоповерховий операційний зал

[48] Львів: Туристичний путівник / За ред. А. Рудницького. — Львів, 1999. — С. 176—179.
[49] *Ігнаткін І. О.* Зазн. праця. — С. 11.

Державний банк у Полтаві. 1897 р. Архітектор О. Ширшов.

з антресолями і розташований над ним зал для зібрань, навколо яких досить зручно, вздовж коридорів, розміщені робочі приміщення. На площу будівля виходила монументальним фасадом, витриманим у пишних формах раннього бароко. Розташований в центрі вхід виділено ризалітом, увінчаним фігурним аттиком. Оброблений великим рустом і прорізаний арковими вікнами перший поверх трактовано у вигляді могутнього цоколя, що несе високий парадний поверх, де величезні арки сполучаються з тричетвертними колонами композитного ордера. Ця композиція шляхетно завершена повним антаблементом і парапетом. У досягненні соковитості пластичних мотивів певну роль відіграла творча співпраця зодчого та скульптора Й. Якобса.

Поруч знаходиться Торговий банк, в оформленні інтер'єрів якого брав участь В. Кричевський [50]. Споруді, збудованій в 1898—1899 рр. на стиснутій земельній ділянці, притаманна складна композиція. У чільному корпусі службові кабінети розміщені вздовж коридору. Вхід на тримаршеві сходи трохи зміщено з центральної осі вестибюля. Ліворуч від них на всіх чотирьох поверхах є невеликі зали з вікнами, повернутими до двору. Основний зал засідань знаходиться на четвертому поверсі в середньому ризаліті з боку двору. Для фасаду банку

[50] *Врона И. И.* Предреволюционная архитектура Украины (конец XIX — начало XX ст.): Дис. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1950. — С. 54; *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* Указ. соч. — Т. 2. — С. 67; *Бондаренко Б. А.* Каменная летопись: Архитектурные памятники Харьковщины. — Харьков, 1972. — С. 54.

Земельний банк у Харкові. 1896—1898 рр. Архітектор О. Бекетов.

характерні сувора симетрія й підкреслена ярусність членувань, його центральна вісь позначена ризалітом з пологою банею. У сусідньому кварталі також за проектом О. Бекетова в 1897 р. було закінчено триповерхову будівлю Азовсько-Донського комерційного банку із підкреслено симетричним фасадом у стилі посткласицизму. Розташований у чільному корпусі зал для аукціонів і зібрань відображено на головному фасаді пілястровим портиком великого ордера. Неподалік, на розі вулиці Сумської і площі Театральної, здіймається величезна споруда Державного банку (1897—1900, архіт. В. Голенищев), витримана у підкреслено монументальних і стриманих формах флорентійського ренесансу.

Біржі. Здійснення масштабних комерційних угод, оптових торгових операцій, купівлі-продажу цінних паперів спричинило активізацію будівництва бірж. Оскільки чітке уявлення про їх структуру й вигляд ще не склалося, в різних містах керувались неоднаковими установками, виходили з різних образних зразків. У Києві для біржі спочатку звели призматичну будівлю з центральним залом і фасадом у дусі пізнього ренесансу на вулиці Інститутській № 7 (1870—1873, архіт. О. Шіле). Незважаючи на перебудову 1875 р., вже доволі скоро її площа виявилась недостатньою, і на розі вулиці Інститутської та Хрещатика виросла нова більш імпозантна й простора споруда (1882—1886, архіт. Г. Шлейфер) [51]. У Харкові ку-

[51] Звід пам'яток історії та культури України. Київ: Кн. 1, ч. 1. А–Л / Редкол. П. Тронько та ін. — Київ, 1999. — С. 420; *Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Біогр. довідник. — Київ, 1999. — С. 412, 415, 416.

Державний банк у Харкові. 1897—1900 рр. Архітектор В. Голенищев.

пецька біржа розташовувалась на розі Миколаївської й Торгової площ. На її проект серед місцевих зодчих провели конкурс. Однак споруду було зведено за проектом Б. Михаловського [52]. Її композиція подібна до композиції славнозвісної біржі у Петербурзі, що у свою чергу була запозичена Тома де Томоном з античних храмів. Через крутий схил рельєфу будівля підносилась на високому подіумі, а біржовий зал, освітлений великими арковими вікнами, оточувала колонада коринфського ордера.

Найцікавішу біржу було споруджено в портовій Одесі. У 1890 р. було створено спеціальний біржовий комітет, який 1891 р. у купця Анатри купив земельну ділянку з будинком на розі вулиць Пушкінської та Поліцейської. Того ж

[52] Еще о харьковском конкурсе // Неделя строителя. — 1881. — С. 190; *Барановский Г. В.* Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища): 1842—1892. — Санкт-Петербург, 1893. — С. 224.

Біржа в Одесі. 1894—1899 рр. Архітектор О. Бернардацці. Внутрішній дворик.

року оголосили всесвітній конкурс на ескізний проект споруди, до складу журі увійшли архітектори Д. Мазиров, А. Люікс і А. Шейнс. З 30 отриманих проектів найкращим визнали вирішення, що надійшло з Відня від В. Прохаски, другу премію присудили Г. Ляндау-Гугентегеру з Лодзі, третю — одеському зодчому Ю. Дмитренку. Всі премійовані ескізи передали для використання О. Бернардацці, котрий терміново розробив проект споруди, який схвалили 1892 р. Відбулися торги на будівництво і підряд взяв архітектор Г. Лонський. У день святкування 100-річчя Одеси 22 серпня 1894 р. будівлю біржі було закладено, авторський нагляд за всіма роботами здійснював О. Бернардацці за допомогою архітектора В. Шмідта і техніка Л. Барановського. Споруда обійшлась у чималу на ті часи суму: у первісному кошторисі її було оцінено в 417,5 тис. карбованців, а реальна вартість зросла до 915 тис., хоча в процесі будівництва застосовували передові конструктивні вирішення і використовували нові, дешевші, будівельні матеріали. Враховуючи престижність одеської

біржі, Петербурзьке товариство архітекторів 1895 р. провело ще один конкурс на проект, який не мав особливого значення, бо в 1897 р. споруду було начорно завершено. Опоряджувальні роботи, в яких брали участь скульптори М. Молінарі та Л. Менціоне, живописці Кассіолі та М. Каразін, декоратори і ліпники, закінчили 1899 р. [53] Вирішена призматичною масою з вхідною лоджією, подібно до перського айвану, вона мала невеликий внутрішній двір для входу й освітлення житлових і службово-адміністративних приміщень. Святковими й ошатними були інтер'єри, величчю простору і витонченістю декоративного оздоблення вражав зал, що освітлювався примхливим світлом крізь кольорові вітражі. Загалом для виконаної у дусі тосканської та венеціанської готики споруди характерні гармонійність форм і чарівність архітектурного образу.

Пасаж в Одесі. 1898—1899 рр. Архітектор Л. Влодек, скульптори Т. Фішель, С. Мільман. Внутрішній прохід.

Торговельні споруди. Будівлі для роздрібної торгівлі не лише зберігали своє величезне значення в структурі міста, а й становили його ядро. Всі центральні вулиці міст були насичені різ-

[53] Історію споруди докладно викладено у таких матеріалах: Конкурс на проект постройки здания биржи в Одессе. — Одесса, 1891; Неделя строителя. — 1891. — № 48—49; Конкурс на проект постройки здания биржи в Одессе // Неделя строителя. — 1891. — № 25; Зодчий. — 1896. — № 1. — Табл. 1—4; Неделя строителя. — 1897. — № 17; Краткое описание здания одесской биржи // Зап. Одес. отд-ния Рус. Техн. об-ва. — 1899. — Вып. 3. — С. 38—48; Одесская биржа // Одес. листок. — 1899. — № 17; *Бернардацци А. О.* Производство бетонных работ при постройке Одесской биржи // Зодчий. — 1900. — № 8.

Кафе та ресторан Чирахова у Сімферополі. 90-ті роки XIX ст. Архітектор Б. Заїчковський.

номанітними торговельними закладами, розширилася їх номенклатура.

Продовжували будувати традиційні для попередньої доби гостині двори й торговельні ряди, свідченням чого є відповідні споруди. Так, у Полтаві були закінчені будівлі Іллінського ярмарку (архіт. К. Афанасьєв), у Вінниці наприкінці 70-х років за проектами К. Введенського зведено гостиний двір. Досить презентабельні торговельні ряди зводилися у Катеринославі (60-ті роки, архіт. А. Достоєвський), а у Бердичеві в 80-ті роки спорудили торговельні ряди Дехтяревського і Бродецького, автором яких був К. Іванов. Окрасою Харкова вважалися розташовані на Пролетарській площі та на березі Лопані Ново-Сергіївський (архіт. С. Загоскін) і Московський торговельні ряди (архіт. Б. Покровський). Слід зазначити, що в будівництві торговельних споруд виникають нові підходи: будуючи в 1896—1898 рр. Фруктовий торговий ряд на Сергієвській площі, О. Бекетов вирішує його не як цілісну споруду, а формує із самостійних павільйонів-магазинів.

Прогрес в архітектурі торговельних споруд за часів капіталізму полягав у прагненні забезпечити найкращі умови для продавця і покупця, перенести операції, що здійснювалися просто неба під дах. Тому на зміну відкритим торговельним рядам приходять пасажі, де крамниці виструнчувалися в два ряди, а простір між ними перекривався засклененим ліхтарем. Ще 1871 р. у Києві на Хрещатику був збудований “Старий пасаж” (архіт. М. Весман), а 1875 р. у Харкові на вулиці Університетській — па-

саж Пащенка-Тряпкіна (архіт. Д. Черненко). Вони не збереглися до нашого часу, так само, як і Пасаж Міколяша у Львові, що знаходився на самому початку вулиці Коперніка і простягався через весь квартал до сучасної вулиці Вороного. Споруджений у 1899—1901 pp. за проектом І. Левинського і А. Захарієвича у формах раннього модерну, він являв собою криту вулицю, обрамовану двоповерховими корпусами з крамницями, кав'ярнями і кінотеатром. Добре уявлення про такі споруди дає Пасаж в Одесі на розі Дерибасівської та Преображенської вулиць (1898—1899, архіт. Л. Влодек, скульптори Т. Фішель, С. Мільман). Усередині триповерхової споруди влаштований Г-подібний у плані широкий засклений прохід, уздовж якого приміщення першого поверху виділені для торгівлі, а верхні — для номерів готелю. Для виконаних у псевдобароковому стилі фасадів і особливо інтер'єрів характерне надзвичайне багатство пластичних форм, з яких начебто виплескуються динамічні жіночі постаті.

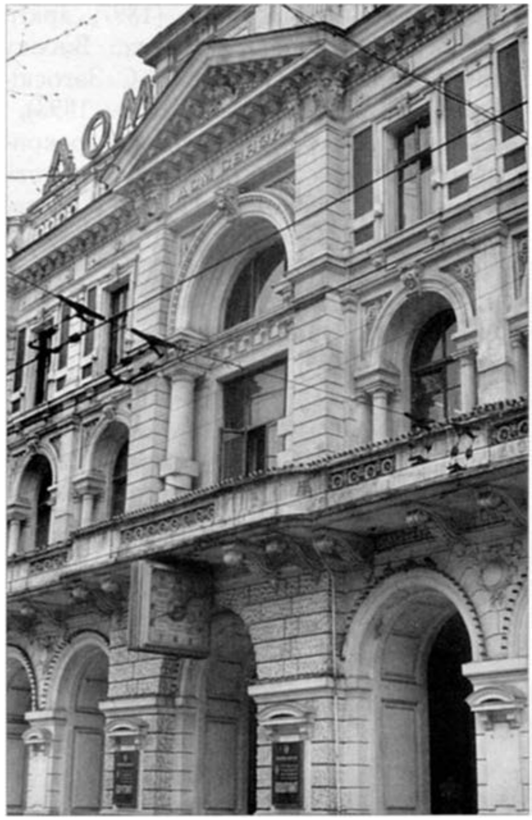
Аналогічної метаморфози зазнали й базари: замість площ з лавками по периметру було побудовано просторі криті ринки, де торгівля здійснювалася не лише в крамницях, розташованих по периметру, а й у поперечних або поздовжніх рядах. Одними з перших в Україні за конкурсним проектом А. Тодорова були споруджені два корпуси Нового базару в Одесі (1894—1896, розрахунки конструкцій — інж. В. Шевальов). Великі добре освітлені зали перекривалися скляними ліхтарями по металевих фермах. Проте ще спостерігалась подрібненість форм фасадів, що не відповідало ні масштабу, ні тектоніці споруди.

Найпоширенішими в період капіталізму залишались одиничні торгові заклади у вигляді крамниць на перших поверхах, громадських споруд (наприклад, міських управ) і житлових будинків. У подальшому для роздрібної торгівлі зводили окремі корпуси або павільйони, прикладом чого був магазин Фалейзена в Миколаєві (1876, архіт. Ф. Кнорре). Збільшуючись у розмірах, такі торговельні будинки незабаром перетворилися на універмаги з вільним середнім простором, перекритим скляним ліхтарем, оточеним на кількох поверхах галереями для продажу різноманітних товарів. Як свідчать споруджені О. Бернардацці торговельні будинки Бродського на розі вулиць Грецької та Рішельєвської (1893) та Петрококіно на вулиці Грецькій в Одесі (1896), для приваблювання заможних покупців ці будівлі вирішували в багатих ренесансних і барокових формах і надавали їм ошатного зовнішнього вигляду. Подібними були ресторани й кав'ярні, розташовані на центральних вулицях міст. Так, кафе і магазин Чирахова в Сімферополі (90-ті роки, архіт. Б. Заїчковський) збагачені ефектними галереями з металевими колонками та візерунчастими гратами, виконаними у дусі східного зодчества.

4.3.5. Споруди засобів зв'язку, лікувальних та навчальних закладів

Споруди засобів зв'язку. Активізація економічного життя, швидкий розвиток загальноєвропейського ринку, необхідність прискорення контактів та обміну інформацією зумовлює величезне значення будинків для зв'язку. Помітно зменшилася роль карантинів, які гальмували такі контакти, із середини XIX ст. змінили свій вигляд поштові споруди. Хоча у 1840 р. архітектор І. Шевцов збудував у Харкові телеграфну контору ще у дусі пізнього ампіру, але станції на Поштовій площі в

Києві, на шляху Київ—Житомир, відповідні будівлі у Бердичеві, Житомирі, с. Капачівці на Волині споруджувалися у романтичних формах готичного зодчества. З часом вигляд таких споруд став ошатнішим, як свідчить поштово-телеграфна контора у Кременчуку, зведена наприкінці 80-х років архіт. Г. Павловським. Найяскравіше це проявилося у будинку пошти і телеграфу на вулиці Словацького № 1 у Львові (1890, архітектори Л. Бальдвін-Рамульт, Ф. Зетц; 1922 — реконструкція архіт. Є. Червінського) і поштамту в Одесі (1893—1895, архіт. В. Харламов; здійснював В. Домбровський). Основою інтер'єру останнього був високий операційний зал площею близько 450 кв. м, перекритий світловим ліхтарем. Імпозантний фасад перевантажено пластичними формами, запозиченими з архітектурної спадщини італійського ренесансу.



Поштамт на вулиці Садовій в Одесі. 1893—1895 рр. Архітектор В. Харламов.

Найзначніші споруди для зв'язку — залізничні вокзали — стали не лише важливими містотворними і містоформувальними елементами, значними громадськими будівлями, а й сформувалися у типологічному відношенні. Залежно від характеру залізничної траси чітко визначилися три типи споруд: тупиковий, береговий та острівний. Крім того, спостерігалася диференціація приміщень великих вокзалів залежно від соціального стану пасажирів, яких поділяли на I, II і III класи. Прикладом тупикового був вокзал в Одесі, збудований в 1879—1883 рр. О. Бернардацці за конкурсним проектом провідного петербурзького зодчого В. Шретера. За композицією зовнішніх мас він виявився розпластаним, оскільки не були споруджені вежі на торці та грандіозний дебаркадер над посадочними платформами, перекритий металевими арками прогоном 36 м. Однак виконані в дусі пізнього ренесансу фасади справляли гарне враження гармонійністю форм, насиченою пластикою, вишуканістю деталей.

Вирішений у цегляному стилі вокзал у Києві теж спорудили в 1867—1869 рр. за проектом іногороднього архітектора І. Вишневського [54]. Однак незабаром в українських містах при залізничних управліннях сформувалися доволі потужні проектні відділи. Так, за проектами киян зведені острівні вокзали у Фастові (1875—1876, архіт. В. Куликовський), Козятині (1888—1890, архітектори В. Куликовський, О. Кобелєв), бе-

[54] *Вишневский Ив.* Станция в Киеве // Зодчий. — 1874. — № 8, 9. — С. 113.

регові вокзали в Сарнах (1897, архіт. О. Кобелєв) та інших містах. Високу оцінку отримав споруджений С. Загоскіним вокзал на ст. Лозова (1891—1893), і незабаром зодчому доручили реконструювати Південний вокзал у Харкові. На місці збудованої ще в 1869 р. у цегляному стилі двоповерхової споруди з довгими крилами вздовж залізничних колій в 1896—1901 рр. виросла нова дво-триповерхова споруда з центральною гранованою ротондою, перекритою банею. Її звели у псевдоренесансному стилі під керівництвом Ю. Цауне і Д. Шпіллера. Збудований 1884 р. у помпезних формах романського і московського зодчества вокзал берегового типу в Катеринославі на початку XX ст. також планували значно розширити.

Процеси реконструкції перших вокзалів мали місце і в Західній Україні. Цікавою є споруда у Львові (1899—1904, архіт. В. Садловський), де у псевдоренесансних формах вже відверто прозвучали модернові ноти. Симетричність будівлі акцентовано на головному фасаді центральним і боковими ризалітами, увінчаними банями з тендітними ліхтариками. Монументальний арковий портал фланковано кріповками, обробленими внизу тричетвертними колонами і нішами вгорі, у яких встановлені алегоричні статуї "Торгівля" і "Промисловість" (скульп. А. Попель), та увінчано вежами з невеликими баньками, які масштабно відтіняють центральну, перегукуючись своїми формами із середнім ліхтариком. Між вежами — фігурний аттик, тактовно завершений скульптурною композицією, що символізує залізничний зв'язок Львова (скульп. П. Війтович). Добре продумані розташування приміщень і виходи сходами на перони, над якими та залізничними коліями влаштовано ажурний дебаркадер, перекритий двопрогонною металевою арковою системою.

Специфічним підтипом стали також споруди пасажирських станцій на Катерининській, Південно-Західній та інших залізницях. Належачи до берегового типу, вони являли собою одно- чи двоповерхові споруди з кількома павільйонами і водонапірною вежею вздовж колій. Переважну їх більшість витримували у цегляному стилі, який символізував раціональність.

Споруди лікувальних закладів. Значний прогрес спостерігався в архітектурі будівель для лікування, що спричинювалось як розвитком медицини, так і прагненнями суспільства до оздоровлення. Він здійснювався у трьох напрямах, що зумовлювалося такими чинниками: 1) прагненням поліпшити функціонування медичних споруд; 2) бажанням відобразити у закладі соціальний, професійний, національний, статевий і віковий склад хворих; 3) потребою віддзеркалити в архітектурних формах значимість, престижність будівлі.

Функціональні характеристики лікувальних споруд поліпшувало не лише виключення з їхніх об'ємів квартир лікарів та обслуговуючого персоналу, а й раціональніше розпланування. Останнє досягалося як широким впровадженням конкурсної практики перед створенням багатьох лікарень, так і постійним залученням лікарів для вироблення технологічної моделі. Величезні палати, зв'язані за допомогою анфілад, заступило добре продумане коридорне та групове розташування. Належну увагу приділяли освітленню палат, їхній орієнтації, взаємному розташуванню з операційними, ординаторськими та іншими службовими й господарчими приміщеннями.

Нарешті почалася спеціалізація споруд залежно від видів захворювань. Спочатку від загальних лікарень відділили заклади для психічно хворих (будинок у Кам'янці-Подільському, архіт. О. Анкудинов). У подальшому створю-

Єврейська лікарня у Львові. 1898—1903 рр. Архітектори І. Левинський, К. Мокловський. Фото Х. Ковальчук.

вали розвинуті комплекси, що мало місце у Києві[55], або цілісні ансамблі. Згодом окремими спорудами стали дитячі лікарні. Тут можна згадати будівлю Товариства надання допомоги хворим дітям у Києві (1897—1898, архіт. М. Артинов) або Катеринославі (архіт. Д. Скоробагатов). Серед спеціалізованих закладів заслуговують на увагу також клініки хірургічна і нервових хвороб у Харкові (архіт. М. Львов; перебудував В. Величко), очна в Одесі (1876, інж. М. Лишин), пологові будинки в Києві (архіт. А. Геккер, інж. М. Фабриціус).

Поділ лікувальних закладів за становим і професійним статусами почався ще у XVIII ст., коли окремо зводили лікарні для цивільних і військових. Серед найцікавіших шпиталів другої половини XIX ст. треба згадати будинок в Одесі (1874, інженери Микола і Михайло Лишини) та комплекс з двох корпусів і церкви у Миколаєві (1874, архіт. І. Жуковський-Волинський). Одночасно будуються лікарняні споруди за професій-

[55] Перші проекти споруд у стильових формах ампіру для Кирилівської лікарні у Києві виконав 1823 р. архітектор Й. Шарлемань-перший, будівництво здійснював П. Дубровський. У другій половині XIX ст. заклад для психічно хворих розширився новими корпусами, зведеними за проектами Ф. Гешвенда (1872—1876), Я. Кривцова (1891), Г. Антоновського (1897), а на початку XX ст. — О. Кобелєва, В. Безсмертного і В. Гласки.

ною ознакою, зокрема для залізничників (у Києві, Жмеринці — архіт. О. Кобелєв). Відповідні споруди зводилися земствами за проектами Ф. Вержбицького у Полтаві та Костянтинограді, С. Адамського у Судаку, а також товариствами — людинолюбним у Кам'янці-Подільському (1890—1891, архітектори М. Баллог, І. Калашников) тощо. З'явилися вони й при окремих закладах, наприклад, при училищах (духовному в Полтаві, 70-ті роки, архіт. К. Кюнцель), тюрмах (Харків, 1890—1892, архіт. М. Харманський), врешті-решт виникли приватні лікарні (Харків, площа Театральна № 5, архіт. М. Харманський).

Багатонаціональність населення теж відображалась у лікувальних закладах, і ще із середини XIX ст. громади іудаїстського та католицького віросповідань почали будувати окремі споруди. Найцікавішими серед них були євангелічна лікарня в Одесі (1892, архіт. О. Бернардацці) та єврейська у Львові (1898—1903, архітектори І. Левинський, К. Мокловський). Остання являла собою величезний двоповерховий корпус із бічними та центральним триповерховими ризалітами. Ряди жовтої й червоної цегли, масивні карнизи на аркатурі, стрічки вікон з підковоподібними арками на приземкуватих колонках, нарешті шоломоподібна баня з триколірною дахівкою на циліндричному барабані — все свідчило про прагнення створити архітектурний образ будівлі для іудеїв, коріння яких походило зі Сходу. Певна річ, продовжувалося спорудження губернських або міських універсальних лікарень, які складали комплекси зі споруд різного призначення (див. нижче).

Якщо у першій третині XIX ст. істотної різниці між лікарнями і богадільнями ще не було, то в наступні десятиліття сталися зміни. Останні зводилися як комплекси, до яких входили і лікарняні корпуси, і будинки для проживання людей похилого віку. Так, у Харкові при богоугодному закладі спорудили лікарню і фельдшерську школу (архіт. Ф. Данилов). Між іншим у богадільнях теж досить чітко проявилася соціальна диференціація контингенту. Зводилися будівлі для дворян, прикладом яких був притулок для осіб привілейованого стану в Одесі (1889, архіт. О. Бернардацці), споруджений в пам'ять про 17 жовтня 1888 р. У плані одноповерхова на цоколі будівля мала вигляд літери "Г". Крім 26 кімнат, розташованих вздовж коридорів, тут були загальні зал, їдальня, бібліотека, кімната для відвідувачів, приміщення для служб і адміністрації. Вхід до парадного вестибюля, розташований в кутовій частині, прикрашав елегантний павільйон, увінчаний банькою. Споруджений з місцевого черепашнику, покритий різного кольору марсельською черепицею, будинок був витриманий у святкових формах псевдоросійського стилю і вважався одним з найкращих у місті.

Такі самі стильові засоби звичайно застосовувались для інших споруд цього типу. Так, розрахований на 100 відставних офіцерів Інвалідний будинок в Одесі, незважаючи на одноповерхову висоту, мав вельми монументальний вигляд. Питання про його будівництво порушили в 1882 р. Перший проект виконав архітектор Флюгель, але наступного року ескізний проект будівлі склав Ф. Гонсіоровський, а кошторис А. Шейнс. Свій проект запропонував Ю. Дмитренко, який у 1884 р. визнали задовільним. Після торгів у 1885 р. будівництво доручили О. Бернардацці та Г. Лонському, котрі запропонували краще вирішення фасадів, з чим погодилися. Технічний нагляд за спорудженням здійснювали Фр. Моранді та О. Швенднер, і 30 вересня 1886 р. споруду прийняли без зауважень [56]. Її стіни прорізали вели-

[56] ДАОО, ф. 16, оп. 121, спр. 18, арк. 1—12, 16, 23, 26.

чезні аркові вікна, крайні ризаліти увінчувались наметами з маківками, а центральний, в якому розміщувалась церква Олександра Невського, завершувався струнким ярусом дзвіниці та шпилем. Трохи скромнішими були споруди для простих людей: богоугодний заклад у Кам'янці-Подільському (архіт. О. Анкудинов); Валіховська богадільня в Одесі (1895, архіт. І. Яценко).

Цього часу почали споруджувати поліклініки для амбулаторного обслуговування (чорноробів у Києві, 1899—1901, архіт. М. Артинов), різні санітарні заклади. З останніх виділялися бактеріологічні станції, першу з яких заснували і збудували в Одесі (1894, архіт. Ю. Дмитренко) [57]. Вестибюль із головним входом підкреслено монументальним портиком у вигляді спарованих чотирьох колон доричного ордера, що несуть трикутний фронтон. Вся композиція увінчана високою чотиригранною зімкненою банею. Під кутом 45° до портика й вестибюля примикають корпуси з коридорним розплануванням, однобічним розміщенням кабінетів, вікна яких повернуті на вулицю. З цоколю до бельетажу підіймалися двомаршевими сходами, влаштованими у прямокутному обсязі, який виступає у бік двору. Досить виразним був також вирішений у стилі псевдоренесансу старий корпус Бактеріологічного інституту в Києві (1896, архіт. К. Іванов).

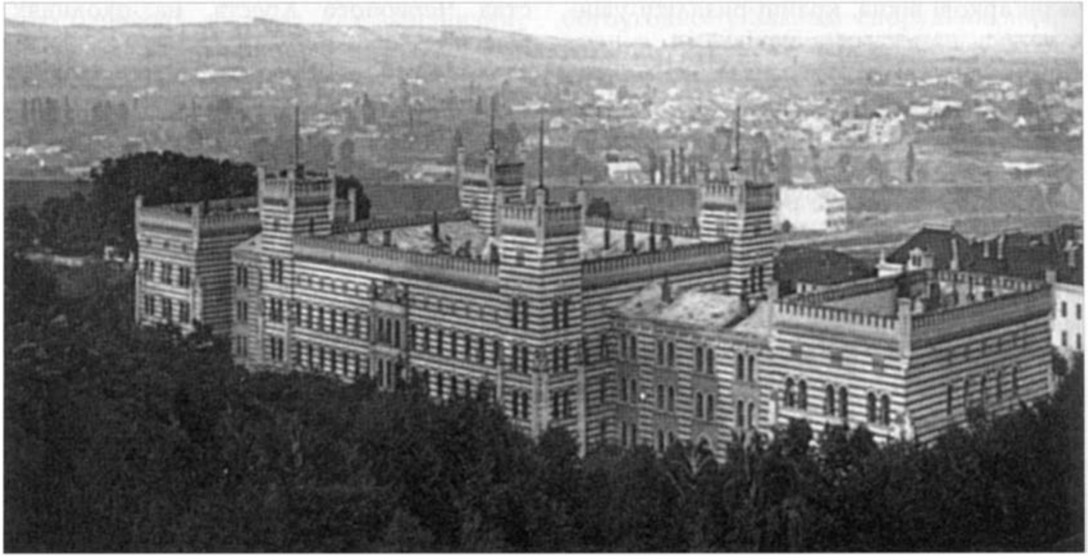
Поряд із традиційними лікувальними закладами поширилось будівництво водолікарень, споруди яких нерідко виростали на центральних вулицях великих міст. Зокрема, це спостерігалося в Одесі, де 1876 р. на вулиці Преображенській № 45 та Єлизаветинській № 16 були зведені гідропатичні заклади (архітектори А. Омаріні, Ф. Маас). У причорноморських містах почали створювати оздоровчі заклади. В Ялті інженер І. Токмаков збудував корпус санаторію Товариства Червоного Хреста, на околицях Одеси — санаторій для хворих на туберкульоз дітей на Великому Фонтані (1896—1898, архіт. М. Мінкус), міську грязелікарню і дитячий курорт у парку на Хаджибеєвському лимані (архіт. І. Яценко).

На завершення слід зазначити, що переважна більшість лікарняних споруд мала вельми виразний вигляд. Для невеликих будівель часто використовували скромні засоби цегляного стилю, для більш значних за розмірами — форми романського стилю, ренесансу і бароко. Особливо вишуканими були єврейська лікарня у Львові, одна з водолікарень в Одесі, вирішені у псевдомавританському стилі, а також низка споруд у Києві та інших містах, фасади яких прикрашали ошатними декоративними деталями, запозиченими з архітектурної спадщини Московії XVI—XVII ст.

Лікарняні комплекси. Як уже вказувалося, ще в першій третині XIX ст. у Полтаві, Кременчуку та інших містах поряд із головним корпусом споруджували флігелі, де можна було ізолювати інших хворих. У подальшому цей принцип розосередження пацієнтів залежно від хвороби у різних будівлях, який отримав назву павільйонної системи, став панівним. Причому в процесі постійних консультацій з лікарями зодчі відмовляються від тих симетричних композицій з парадними курдонерами перед головним корпусом, які раніше влаштовували, наслідуючи дворянські садиби. Адміністративні корпуси з приймальними відділеннями, хірургічні з операційними приміщеннями і деякі лікувальні блоки з палатами для хворих починають ставити на червоних лініях, але більшість останніх намагаються розташувати серед парку. Все це підтверджують споруджені губернська лікарня у Кам'янці-

---

[57] Неделя строителя. — 1894. — № 12; Одесса. 1794—1894... — С. 477.



Комплекс військових інвалідів у Львові. 1855—1860 рр. Архітектор Т. Хансен, скульптори А. Перьє і К. Серве-Годебський. Зі старовинного фото.

Подільському (1858, 1864—1887, архітектори М. Карчевський, Е. Миквиць), університетські клініки у Києві (архіт. М. Іконников), лікарні у Кременчуку (архітектори І. Капустін, К. Кюнцель), три клініки на вулиці Пекарській у Львові (1890—1894, архіт. Й. Браунзейс), Миколаївська лікарня у Харкові (1895—1900, архітектор Г. Шторх, співавтори А. Шпігель, Б. Корнієнко).

Причому, створюючи лікарняні комплекси, теж прагнули до більш-менш чіткої спеціалізації. Так, у Львові окремо будували клініки хірургічних і внутрішніх хвороб на вулиці Некрасова (1896—1899, архіт. Ю. Яновський), лікарню фундації Антона Білінського для невиліковних хворих (1892—1897, архітектори Л. Бальдвін-Рамульт, А. Вайсс, Ю. Гохбергер, З. Сулковський, Ю. Яновський, будівельник І. Левинський), психіатричну на вулиці Кульпарківській (1868—1876, архіт. А. Кун). Особливо виразно виглядає Комплекс військових інвалідів у Львові, зведений 1855—1860 рр. за проектом знаменитого віденського зодчого Т. Хансена. Центральний корпус, вирішений як каре з внутрішнім двором і увінчаний зубчастими парапетами й вежами, блокувався з флігелями високими триповерховими крилами, нагадуючи тим самим середньовічні італійські палаци. Свого часу його прикрашали численні тематичні скульптури А. Перьє і К. Серве-Годебського. Поруч знаходиться спроектована Т. Хансеном у псевдовізантійському стилі каплиця. Для Полтави лікарню для божевільних спроектував у Петербурзі І. Штром, а побудував у 1882—1886 рр. Ф. Вержбицький. Великий і цікавий ансамбль із двоповерхових споруд психіатричної лікарні збудував 1890—1891 рр. на околиці Одеси Ю. Дмитренко. Його ж було запрошено для зведення подібного закладу у Херсоні (1895, співавтор Є. Легович).

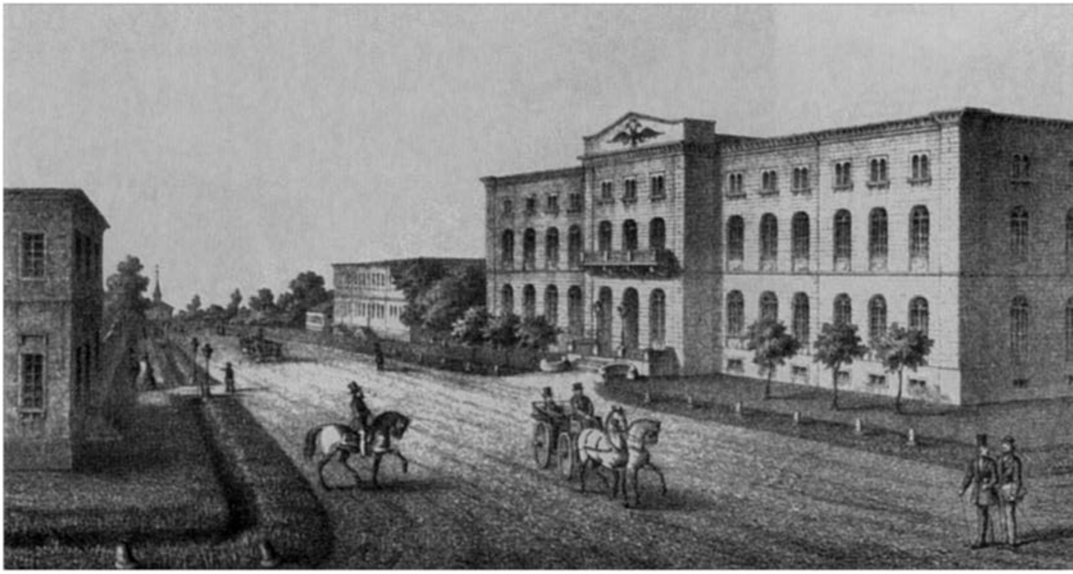
У Києві плідно співробітничав з медиками і збудував багато відповідних споруд В. Ніколаєв. Одно- і двоповерхові на підвалах, вони переважно вирі-

Готельно-санаторний комплекс інженера П. Губоніна в Гурзуфі. Фонтан "Ніч". 1898 р. Скульптор Бергер.

шувались у цегляному стилі з елементами ренесансного зодчества або московської архітектури XVI—XVII ст. У 1873—1874 рр. за його проектом зведено муровані корпуси Олександрівської міської лікарні на вулиці Шовковичній [58], у 1884—1896 рр. — Єврейської лікарні на вулиці Багговутівській, які в 1893—1895 рр. доповнені одним дитячим корпусом. У 1892—1893 рр. за його проектами було створено значний комплекс лікарні для чорноробів на Кадетському шосе, що спочатку складався з головного корпусу, будинку адміністрації, кухні, дерев'яної каплиці й службового флігеля. Згодом В. Ніколаєв побудував тут ще й хірургічний корпус. А в Покровському монастирі архітектор спроектував і збудував у 1896—1897 рр. терапевтичну лікарню.

Одним із найбільших курортних комплексів став Куяльницький (24125 кв. м),

[58] Київська Олександрівська лікарня в 1889—1891 рр. розширилась спроектованим А. Геккером будинком дитячого відділення. Він же в 1892 р. спроектував пологове відділення, яке побудував у 1893—1896 рр. В. Ніколаєв. Ще пізніше, в 1897—1900 рр., кілька корпусів збудував І. Ніколаєв — син В. Ніколаєва.



Головний корпус Рішельєвського ліцею в Одесі. 1852—1857 рр. Архітектор О. Шашин. З гравюри.

зведений на околиці Одеси, на березі лиману серед пишної зелені, за проектом М. Толвінського в 1890—1892 рр. Передбачалася диференціація хворих як за статтю, так і за соціальним станом (I і II класи). Влаштування грязьових і ропних ванн зумовило Г-подібний план кожного з чотирьох павільйонів, з'єднаних критими галереями, до яких прилягали адміністративний корпус і вестибюль. У фасадах дотримувалися форм італійського романського стилю, причому сполученням нетинькованих вапняку та цегли досягалися виразні фактурні й колористичні ефекти.

Органічно вписався у ландшафт також готельно-санаторний комплекс інженера і підрядчика П. Губоніна у Гурзуфі, зведений у 1882—1889 рр. з використанням форм кримськотатарського зодчества. Розташовані серед парку дев'ять багатоповерхових корпусів, курзал і церква, спроектована московським зодчим Д. Чичаговим, складали виразний ансамбль, який доповнювався скульптурними композиціями "Рахіль" і "Ніч" (скульп. Бергер).

Споруди навчальних закладів. Подібно до лікувальних різко зросла кількість навчальних закладів. Тут теж спостерігався стрімкий функціональний прогрес і сформувалося кілька нових типологічних різновидів. Зодчі, користуючись порадами педагогів, почали приділяти увагу питанням орієнтації, освітлення та провітрювання навчальних приміщень, розташуванню класів і кабінетів, їхнім взаємозв'язкам, положенню й площі рекреацій, при цьому враховувались вікові відмінності учнів, а також певні економічні можливості для здійснення будівництва. Як не дивно, отримані в результаті цього безперечно функціонально продумані рішення досить майстерно вписувались у симетричні композиції, внаслідок чого споруди ставали органічною частиною забудови вулиць і площ.

Найзначнішими за габаритами і своїм значенням залишалися будівлі вищих навчальних закладів. Перший університ-

Фізико-технічний інститут в Одесі. 1897—1899 рр. Архітектор М. Толвінський.

тет в Україні — львівський — ще 1848 р. переїхав у велику триповерхову споруду (1842—1844, архіт. Ф. Штадлер), неподалік від якої на вулиці Кирила і Мефодія за проектами Різорі архітектор Й. Браунзейс у 1892 р. збудував у дусі псевдоренесансу нові навчальні корпуси. Ренесансні форми в ампірному площинному трактуванні визначили композицію фасадів будівлі Рішельєвського ліцею в Одесі, який був споруджений архітектором О. Шашиним у 1852—1857 рр. і з 1865 р. став головним корпусом Новоросійського університету. На тій же ділянці в 1897—1899 рр. за проектом М. Толвінського збудували так званий фізико-хімічний інститут Медичного факультету [59]. Для П-подібної в плані дво- чотириповерхової з підвалами будівлі характерна суворо симетрична та врівноважена композиція. У лівій частині розміщувались приміщення фізичного відділення, в правій — хімічного, що об'єднувались загальними ве-

[59] У 1845—1848 рр. О. Шашин виконав кілька варіантів проекту Рішельєвського ліцею, низку пропозицій висловили Ф. Боффо, В. Іванов та ін. 1848 р. проект було затверджено. Про будівлі Медичного факультету див.: Неделя строителя. — 1897. — № 22, 34, 45; 1899. — № 31; Здание Физико-химического института Новороссийского университета // Юж. обозрение. — 1900. — 5 апр.

Головний корпус Технічної академії у Львові. 1874—1877 рр. Архітектор Ю. Захарієвич. Загальний вигляд.

стибюлем, парадними сходами і аванзалом. Крила мали коридорне розпланування з двобічним розташуванням приміщень на трьох поверхах і однобічним на четвертому. Найбільші (близько 300 кв. м) лекційні аудиторії знаходились на другому поверсі середнього корпусу обабіч аванзалу. Виразність фасадів споруди, витриманих у дусі тосканської готики, досягнуто за рахунок використання різних за пластикою і фактурою рустів, масштабним зіставленням різноманітних за формою й розмірами арок, ритмічним чергуванням масивних площин і великих прорізів, тактичним сполученням вохристих і коричневих тонів. За проектом М. Толвінського і за участю О. Бернардацці у 1899—1902 рр. було також збудовано розташований неподалік величезний корпус юридичного та історичного факультетів з університетською бібліотекою.

У Харкові для студентів університету було зведено триповерховий гуртожиток, який незабаром перетворили на медичний факультет (1880, архіт. Б. Михаловський). Активне будівництво нових університетських споруд почалося наприкінці XIX ст. Воно здійснювалося за проектами В. Величка, переважно виконаними у псевдоренесансному стильовому напрямі. Першою було споруджено будівлю біологічного факультету (так званий зоологічний корпус, 1899—1901), а на початку XX ст. — університетську бібліотеку, архів історико-філологічного товариства, юридичний факультет, хімічний корпус.

Вищу освіту отримували також у деяких училищах, академіях та інститутах. Так, у Харкові крім Університету існувало Ветеринарне училище, що знаходилося у двоповерховому з напівпідвалом будинку (1854, архіт. М. Львов), вирішеному у стриманих формах бідермеєру.

Найдосконалішою навчальною спорудою не лише Львова, а й усієї України XIX ст. став Головний корпус Львівської технічної академії — нині університет "Львівська політехніка" (1874—1877, архіт. Ю. Захарієвич, скульптори Л. Марконі, Е. Шредль, Т. Сокульський, художник Я. Матейка)[60]. Це величезний триповерховий блок з двома внутрішніми дворами. Фасади, що нагадували ампірні споруди, відзначалися гармонійними пропорціями, нечисленним, але елегантно промальованим ренесансним декором. А піднесений на аркаду портик з шести коринфських колон поампірному завершувався ступінчастим аттиком і скульптурною групою, що символізувала Інженерію, Архітектуру і Механіку. Призначення споруди також розкривалося скульптурним і живописним оздобленням парадних розпашних сходів, актового й читального залів. Стрічки коридорів і добре розташовані сходи чітко зв'язували просторі та добре освітлені навчальні аудиторії й кабінети. До речі, навіть цей величезний корпус виявився недостатнім для розвинутого навчального закладу. Тому ще 1876 р. Ю. Захарієвич за участю скульптора Л. Марконі споруджує окрему будівлю для хімічної лабораторії на площі св. Юра. Згодом заклад поповнився новими спорудами, серед яких навчальний корпус на вулиці Горбачівській (1895—1896, архітектори М. Лужецький, Я. Курась). Зважаючи на це, Харківський технологічний інститут та Київський політехнічний відразу будувалися розвинутими комплексами.

Головний корпус Технічної академії у Львові. Парадні сходи.

Як і раніше, священиків готували окремо. Тому духовні училища будували в Кам'янці-Подільському (архіт. І. Калашников), Прилуках (архіт. К. Кюнцель), чоловічі єпархіальні училища в Сумах (архіт. В. Нємкін) і Чернігові (архіт. Д. Савицький), семінарії в Катеринославі (архіт. К. Лазарев), Одесі (архіт. О. Шашін), Харкові (архітектори Ф. Данилов, В. Нємкін). Майже всі вони вирішувалися у формах псевдоросійського стилю, нагадуючи тим самим храми, де у майбутньому мали служити семінаристи. Серед них найцікавішими були величезні споруди, створені за ескізами Є. Морозова. Їх проекти доробили і збудували у Києві Є. Єрмаков, а в Одесі — Л. Прокопович. Виразно виглядала й бурса в Харкові, яку в 1881—1885 рр. капітально

[60] *Рудницький А. М.* Історія і традиції львівської архітектурної школи // Вісн. Нац. ун-ту "Львівська політехніка". — 2001. — № 429. — С. 6; Львів: Турист. путівник... — С. 198—200.

Пансіон графині Є. Левашової у Києві. 50-ті роки XIX ст. Архітектор О. Беретті.

перебудували у псевдовізантійському стилі К. Толкунов і Б. Покровський. Для підготовки дружин священиків та ігумень жіночих монастирів зводили жіночі єпархіальні училища у Кам'янці-Подільському (архіт. І. Калашников), Катеринославі (архіт. М. Лопацинський), Тульчині (архітектори В. Сазонов, І. Калашников) та інших містах. У Західній Україні була інша ситуація. Як свідчать зведені С. Гавришкевичем у 1889 і 1890 рр. богословська академія і греко-католицька семінарія у Львові, такі будівлі виконувались у занадто суворих, стриманих формах псевдоренесансу, які тактовно відтіняли вишукано промальованими деталями.

Значно розширилася номенклатура цивільних училищ, які давали середню спеціальну освіту. Серед мистецьких закладів виділялися будівлі музичного училища в Києві (1874, архіт. О. Шіле) та художньо-промислова школа у Львові. Споруджена в 1890—1892 рр. за кращим конкурсним проектом Г. Бізанца на вулиці Театральній, вона являла собою триповерхову на високому цоколі (0,5 поверха) будівлю з мансардою. Її площинно трактовані фасади у дусі французького ренесансу збагачувалися поліхромними майоліковими фільонками, приміщення були зручно розплановані.

Щоб задовольнити потребу в кадрах для стрімкого розвитку торгово-промислового капіталу, в центральних кварталах великих міст за проектами провідних зодчих зводили комерційні училища. Двоповерхові, з витриманими у дусі пізнього ренесансу урочистими фасадами, споруди вирізнялися парадними сходами, продуманим групуванням навчальних приміщень, наявністю просторих рекреацій і святково оздоблених актових залів. Це будівлі в Одесі (1876—1877 рр., архіт. Ф. Гонсіоровський), Харкові (1889—1893 рр., архіт. О. Бекетов), Києві (1897—1900 рр., архіт. Г. Шлейфер). У Львові аналогічною була Вища реальна школа на вулиці В. Шухевича (1876, архіт. Ю. Гохбергер).

Про розгалуженість мережі інших середніх та початкових навчальних закладів дає уявлення приклад одного міста — Харкова [61]. Повну середню гуманітарну освіту отримували в гімназіях, що поділялися за статевою ознакою. Перші дві

---

[61] *Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю.* Указ. соч. — С. 135—185; *Тимофеенко В. И.* Застройка Харькова во второй половине XIX — начале XX вв. // Материалы к Своду памятников истории и культуры Украинской ССР. Харьковская область. — Киев, 1984. — С. 6—53.

Олександрівська чоловіча гімназія на бульварі Шевченка у Києві. 1847—1850 рр. Архітектор О. Беретті.

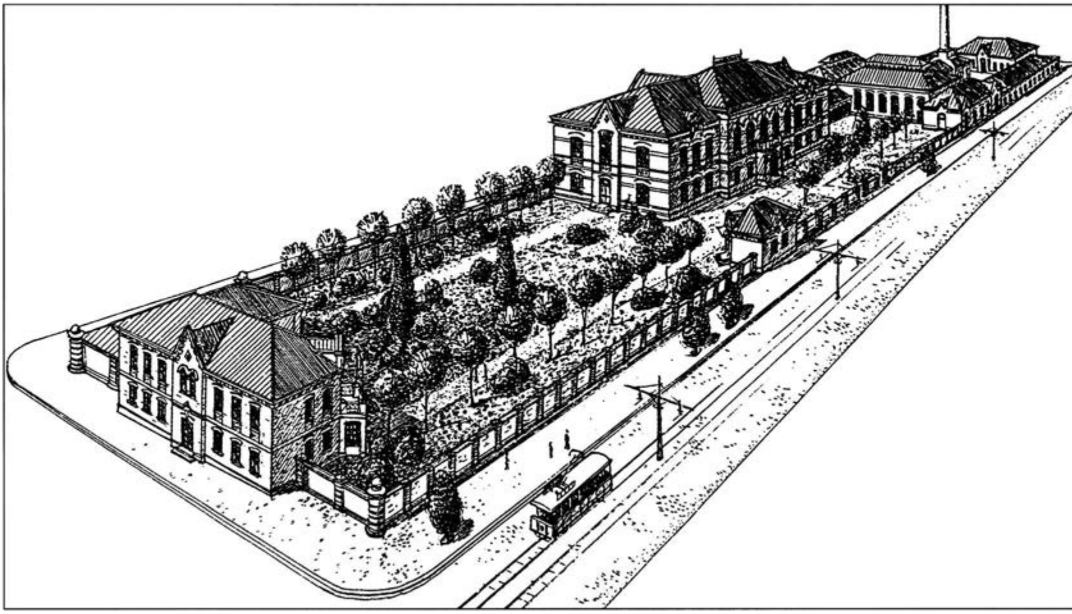
чоловічі гімназії займали будівлі, зведені 1844 р. архітектором М. Ашитковим у стилі бідермеєру на вулиці Старомосковській № 24 і Благовіщенській площі, а 3-тю було споруджено 1864 р. І. Гіншем на вулиці Кокошкінській (пізніше Гоголя) № 7 у цегляному стилі з романо-готичними мотивами. В подібних формах витримано двоповерховий будинок 1-ї Маріїнської жіночої гімназії на вулиці Римарській № 11 (1869, архіт. К. Толкунов). Значно імпозантніший вигляд у дусі італійського ренесансу мала 2-га жіноча гімназія, орієнтована на Вознесенську площу двоповерховим корпусом з триповерховим крилом, акцентованим плоским портиком і трикутним фронтоном, та надбудованим об'ємом біля іншого флангу, який збагачувався двома кріповками зі спарованих колон (1882—1885, архіт. Б. Михаловський). Крім 4-ї чоловічої гімназії, що працювала у найманих приміщеннях, у Харкові було ще кілька приватних гімназій і пансіонів. Для підготовки учнів до вступу у вищі технічні інститути створювались реальні училища. За проектом архітектора К. Толкунова в 1877 р. на площі Вознесенській було збудовано 1-ше училище, в будівлі якого оригінально поєднано романські та готичні пластичні елементи. Крім того, з'явилися навчальні заклади для національних меншин, різноманітні ремісничі училища — на вулиці Петінській № 4 (1886, 1896, архіт. С. Загоскін) і на проспекті Московському № 37, (1894, архіт. Г. Стрижевський), вирішені у псевдоросійському та псевдоренесансному стильових напрямах. До них слід додати споруджені Ф. Даниловим в 1854 р. училище для дівиць духовного звання на вулиці Єпархіальній (пізніше Артема), І. Загоскіним та Ф. Шустером училище-інтернат для сліпих дітей на вулиці Сумській № 55 (1891—1892), І. Загоскіним так зване складне училище на 16 комплектів для початкової освіти ім. О. Пушкіна у провулку Мало-Панасівському № 1 (1899—1901) та недільні школи на вулиці Ветеринарній № 26 (1898, архіт. С. Загоскін), Х. Алчевської у провулку Мироносицькому № 9 (1896, архіт. О. Бекетов).

Ще складнішою була мережа навчальних закладів у багатолюдній та багатонаціональній Одесі. Зведені М. Толвінським, С. Ландесманом, Д. Мазировим, В. Маасом, Ю. Дмитренком, П. Клейном

гімназії, училища, школи, пансіони теж відзначалися продуманим розплануванням і виразним виглядом. Причому зодчі не лише використовували відомі стильові засоби, а й сполученням цегляної та кам'яної кладки намагалися створити власний, так званий одеський, архітектурний стиль. Характерним прикладом навчальних будівель у Миколаєві є Маріїнська жіноча гімназія (1892, архіт. Є. Штукенберг). У Львові більшість навчальних закладів було споруджено за проектами Ю. Гохбергера: міська початкова школа св. Анни (1876, 1883), гімназія ім. Франца-Йосифа (1876), міська школа св. Марії Магдалини (1882—1883), міська початкова школа ім. А. Міцкевича (1891—1893, співавтор І. Брунек), міська школа ім. Сташица (1890—1892). Різноманітними також були споруди середніх і початкових навчальних закладів Києва, які зводили О. Беретті, П. Шлейфер, О. Шіле, В. Ніколаєв, К. Тарасов, М. Клуг, М. Казанський та інші зодчі. Серед них своїми значними розмірами виділявся Володимирський кадетський корпус, споруджений в 1849—1857 рр. за проектом І. Штрома. Виконані у псевдоренесансному стилі його триповерхові на підвалах корпуси мають в плані вигляд літери "Н" і двобічне коридорне розпланування. Рустований цоколь, підвіконні тяги, різне оформлення прорізів трикутними і прямими сандриками, застосування на другому поверсі стрічки брамантових вікон і нарешті чітко окреслений карниз свідчать, що основну увагу у вирішенні фасадів приділено горизонтальним членуванням.

Навчальні комплекси. Як і для великих лікарень, для низки освітянських закладів відводили значну за розмірами земельну ділянку, на якій зводили не компактну кількаповерхову споруду, а згідно з головною функціональною темою здійснювали зонування приміщень в окремих будівельних об'ємах, які розташовувались окремо або блокувались один з одним. Це мало місце при будівництві спеціальних середніх училищ, зокрема, при створенні школи садівництва в Одесі (1886—1889, архітектори М. Толвінський, П. Клейн). Тут поруч знаходилися двоповерхові навчальна споруда, житловий будинок і церква, виконані у вишуканих формах італійського зодчества епохи Проторенесансу. Часто цей прийом сприяв виникненню в середині кварталів доцільних і гармонійних композицій. Прикладом є три училища, збудовані у 1890—1892 рр. в Одесі за проектами М. Толвінського. Дівоче училище являло собою блок з трьох об'ємів, об'єднаних вздовж повздовжньої осі рекреаційним коридором. Шестикласне складалося з двох споруд із середніми коридорами, що продовжувалися в критій галереї. Найскладнішим було ремісниче училище, де крім сторожок біля огорожі у кварталі знаходилися двоповерхові житловий будинок для персоналу і великий навчальний корпус, зблокований з одно- і півтораповерховими майстернями, розташованими навколо окремого внутрішнього двору. Подібно до деяких інших будівель М. Толвінського в архітектурі училищ теж спостерігалося прагнення використати середньовічні форми Італії та Візантії для створення місцевого архітектурного напряму.

Найяскравіше принцип розосередження функцій в окремих об'ємах проявився у споруджених за єдиним проектом вищих навчальних закладах. Так, за складеним 1872 р. у Петербурзі проектом Р. Генріхсена планувалося збудувати сім споруд Харківського технологічного інституту, в тому числі триповерховий головний корпус, хімічну, фізичну й механічну лабораторії, майстерні,



Ансамбль ремісничого училища в Одесі. 1892 р. Архітектор М. Толвінський. Графічна реконструкція автора.

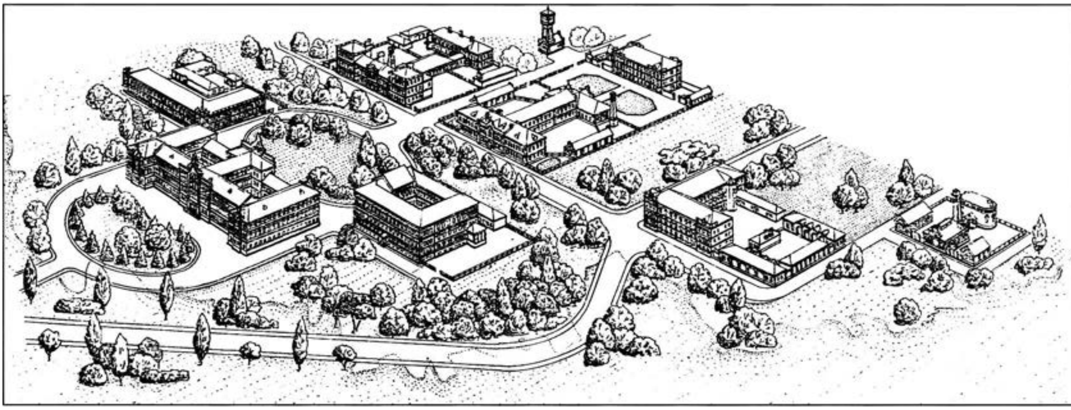
газовий завод, житловий будинок для викладачів тощо [62]. Будівництвом керували місцеві зодчі, спочатку М. Ловцов, згодом О. Бекетов, В. Величко, за проектами яких додатково зводилися креслярський (1890) та інші корпуси. Всього серед зеленого масиву виросло 12 червоних споруд, вирішених в єдиному цегляному стилі з імітацією мотивів Середньовіччя, які склали виразний архітектурний ансамбль.

Таким же значним твором став комплекс Київського політехнічного інституту, зведений за конкурсним проектом І. Кітнера в 1899—1900 рр. [63] під керівництвом О. Кобелєва у передмісті Шулявка. Якщо в Харкові навчальні корпуси очолювалися головним і розташовувалися кількома паралельними рядами, то у Києві головний і хімічний корпуси з двома житловими будинками виструнчилися в лінію вздовж Брест-Литовського шосе. Перед ними було висаджено парк, а за ними знаходилися механічні майстерні, сільськогосподарська станція та інші будівлі, теж послідовно витримані в ідентичних формах цегляного стилю.

Зразком забудови кварталу в центральній частині міста є Медичний факультет Новоросійського університету в Одесі, створений за проектами М. Толвінського і закінчений О. Бернардацці. Споруди складають цілісний ансамбль, який на відміну від згаданих училищ витриманий у псевдоренесансному дусі. На вулицю Ольгіївську виходить головний триповерховий навчально-лабора-

[62] *Эйнаровский А.* Харьковский практический технологический институт // Зодчий. — 1880. — № 1—2, 5—6, 10—11.

[63] Конкурс привернув увагу провідних зодчих. Першу премію було присуджено І. Кітнеру, другу — О. Кобелєву, третю — В. Шретеру, цікаві проекти подали також професори Л. Бенуа, О. Померанцев, академіки архітектури О. фон Гоген, В. Цейдлер, архітектор Г. Грімм та ін. Докл. див.: Зодчий. — 1899. — Л. 8—15; 1901. — Л. 22, 23.



Ансамбль Харківського технологічного інституту. 1874—1890 рр. Архітектор Р. Генріхсен. Графічна реконструкція автора.

торний корпус (1897—1898) з могутніми ризалітами, позначеними портиками. На короткий Валіховський провулок орієнтовано другий навчальний корпус, так званий анатомічний інститут (1897—1899). Господарчу кам'яницю з високим димарем (1899) розташовано в середині кварталу, а чотири клініки (1899—1902) виструнчились вздовж вул. Херсонської та Валіховського провулка. Всі будівлі поставлені вільно, серед густих дерев. Збагачені впевнено промальованими ордерними формами вони не позбавлені монументальності.

До значних творів містобудівної культури слід віднести комплекс Михайлівського кадетського корпусу в Сумах, спроектований в 1898 р. архітектором К. Іваницьким і завершений 1903 р.[64] Розрахований на 500 учнів, він складався з навчального корпусу, будинку начальника, лазарету, амбулаторії, чотирьох житлових будівель, котельні, майстерні та стаєнь. Головним у забудові ділянки є Ш-подібний у плані триповерховий навчальний корпус з коридорним розплануванням, а в бокових дворових крилах — із зальним. Споруда повернута до зеленого партеру парадним фасадом з трьома ризалітами. Нижній поверх рустований, два верхні об'єднані пілястрами, а на тлі центрального ризаліту виступає чотириколонний портик іонічного ордера. Особлива риса комплексу, що залишає його в річищі художніх концепцій XIX ст., полягає у різностильовості споруд: поряд із псевдокласицистичним навчальним корпусом розташовані будівлі в дусі псевдоготики й цегляного стилю, так само, як для оформлення приміщень будинку начальника використано форми Ренесансу, класицизму, рококо.

Загалом у всіх навчальних комплексах між будівлями встановлювались чіткі просторові взаємозв'язки, зумовлені не лише потребами раціонального вирішення технологічних процесів, а й бажанням створити естетично виразне середовище. Єдність стильових установок, добре продумане групування об'ємів, врівноваженість мас, загальність масштабу і ритмічних чергувань, все це приводило до вельми цікавих ансамблевих композицій. У ті часи подібні прийоми часто називали павільйонною системою.

[64] Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / За ред. А. П. Мардера та В. В. Вечерського. — Київ, 2000. — С. 217, 218.

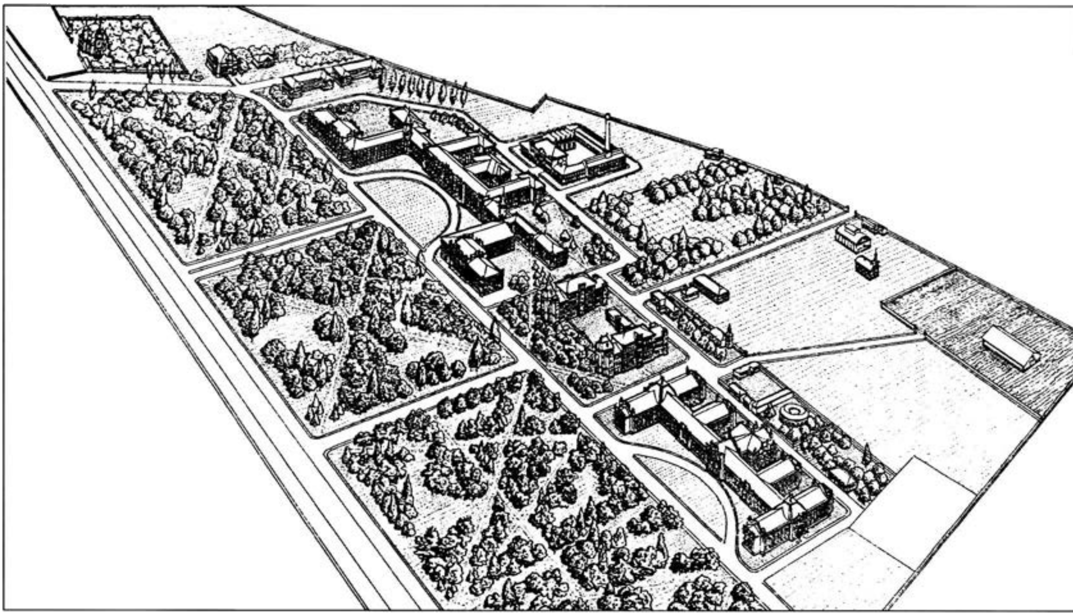
Технологічний інститут у Харкові. Фрагмент навчального корпусу.

Її композиційній побудові, як правило, притаманне додержання суворої симетрії: до головного пластично-просторового стрижня під прямим кутом прилягали другорядні осі, на яких розташовувались інші будівлі. Проте мали місце й асиметричні композиції (наприклад, у Медичному факультеті), що зумовлювалось особливостями ділянки, характером оточення або диктувалося міркуваннями функціонального порядку.

4.3.6. Житлові будинки та комплекси

Істотні зміни у соціально-економічній структурі країни, активні міграційні процеси та швидкий інженерно-технічний прогрес у будівельній галузі зумовили докорінні зміни у житловій забудові українських міст. При цьому задоволення зрослих потреб, вирішення нових функціональних завдань відбувалося у складніших умовах, зокрема, в умовах будівництва на порівняно обмежених земельних ділянках. Спостерігалась розробка типів різних за призначенням і благоустроєм квартир. Зміни у світогляді спричинили появу нових художніх вимог, які задовольнялися із залученням пластичного арсеналу світових стилів.

Разом з тим розвиток житлової архітектури відзначався суперечливістю, і поряд з великими позитивними зрушеннями мали місце істотні негативні явища. Швидко зростав обсяг будівництва; вже у 70-ті роки XIX ст. у Києві, Львові, Харкові, Одесі та інших населених



Ансамбль Київського політехнічного інституту. 1899—1900 pp. Архітектор І. Кітнер. Графічна реконструкція автора.

пунктах спалахнули гострі, так звані домові гарячки. Спорудження житлових будинків відбувалося надзвичайно нерівномірно: роки будівельного застою чергувались із такими періодами, коли протягом одного сезону у місті зводилось до 300—500 споруд. Наприклад, у Києві з 1 січня 1895 р. по 10 червня 1899 р. видали 1979 дозволів на спорудження нових будинків, не враховуючи надбудов і перебудов [65]. Така нерівномірність пояснюється тим, що житло остаточно перетворилося на товар, вигідність збуту якого стала найважливішим фактором для домовласників як основних забудовників міста, що відзначали й сучасники на прикладі Харкова [66].

Незважаючи на порівняно великий обсяг будівництва, мешканці міст постійно відчували гострий житловий голод. Вже 1873 р. у період будівельної гарячки встановили, що зростання населення Одеси випереджає темпи будівництва, і визначили, що 93,4 % новоприбулих не можуть розраховувати на відносно нормальні житлові помешкання. Це призвело до величезної скупченості в існуючих житлах. Так, якщо у Петербурзі та Москві на одну кімнату припадало 1,5—1,6 особи, то в Одесі, за скромними підрахунками, — 2,4 [67]. Надзвичайно гострою житлова проблема була й у наступні роки. За обстеженнями міського інженера М. Безчастнова, здійсненими 1900 р., у невеликих комунальних квартирах проживало близько 61 % населення, з них 41 % мав лише одну кімнату [68]. Разом з тим значна частина житлового фонду не використовувалась. До 1894 р. у місті налічувалось 12,5 % незайнятих квартир, що пояснювалось не відсутністю попиту [69], а дорожнечею квартирної платні та пра-

[65] Неделя строителя. — 1899. — С. 249—250.
[66] *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* Указ. соч. — Т. 2. — С. 57.
[67] Одес. вестн. — 1873. — № 100.
[68] Одес. новости. — 1900. — 8 февраля.
[69] Одесса. 1794—1894... — С. 62.

Київський політехнічний інститут. Головний корпус.

гненням домовласників зберегти високі ціни на житло. Значна квартирна платня в Одесі поглинала іноді 50 % бюджету наймачів і давала можливість домовласникам отримувати 10 % прибутку, а не 5 %, як у вже згаданих Петербурзі й Москві [70].

Аналогічна ситуація склалася й у інших містах. Наприклад, у Харкові 1892 р. на одну квартиру припадало по 7 з лишком мешканця, а на одну кімнату — 2,8 [71]. Причому густота населення в центральних кварталах була набагато вищою, а понад третину харківських квартир знаходилось у сирих підвалах.

Житлова проблема визначила процес кількісного нарощування житлового фонду за низького рівня комфорту та благоустрою. І не лише мешканці нетрів і підвалів, а й заможні наймачі дорогих квартир страждали від нестачі свіжого повітря, зелені та сонця [72]. У зв'язку з цим тогочасна преса, висвітлюючи вади житлової забудови міст, вимагала запровадження містобудівного законодавства. Проте великий розмах приватного підприємництва і майже повна відсутність державного контролю не могли не призвести у низці випадків до безсистемності забудови та невисокого рівня благоустрою.

Особняки. Незважаючи на всі ці вади та щільність забудови центральних кварталів, у середмісті або поруч з ним зводилося чимало будинків для проживання однієї родини. На відміну від попередніх часів тепер вони у багатьох випадках розташовувалися на червоних лініях вулиць, що мало місце у Харкові,

[70] Одес. вестн. — 1880. — № 197.

[71] *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* Указ. соч. — Т. 2. — С. 124.

[72] Юж. край. — 1898. — № 6097.

Особняк на вулиці Крижовій № 61 у Львові. 1896 р. Архітектор В. Равський-молодший.

де за проектами О. Бекетова були зведені особняки на вулиці Благовіщенській № 17 (1889 р.), у провулку Сердюковському № 7 (1897 р.), Д. Алчевського на вулиці Садово-Куликовській № 13 (1896 р.), родини Алчевських у провулку Старокладовищному (1893 і 1896) і власний О. Бекетова (1900), Сомова на вулиці Максиміліанській № 11 (1899—1900 рр.). Подібне можна побачити не лише у великих містах — Одесі (Грубера і родини Анатра на вулиці Пушкінській, архіт. Ф. Гонсіоровський), Києві (Демидова Сан-Донато на Бібіковському бульварі, 1872 р., архіт. П. Федоров), Львові (на вулиці Крижовій № 61, 1896 р., архіт. В. Равський-молодший), а й у затишній Полтаві (особняки пастора і так званий з медальйонами). Причому, якщо квартал нарізали на відносно дрібні земельні ділянки, то будівлі, які прилягали одна до одної, зливалися у суцільний фронт, про що свідчить вулиця Садово-Куликовська у Харкові. Нерідко розташовані на розі вулиць такі будинки увінчувалися стрункими вежами, мансардами з банями та іншими вертикальними домінантами, завдяки чому загальна забудова житлового кварталу набувала певної компактності. Прикладом може бути вілла Ю. Франца на розі вулиць Мельника № 13 і Коновальця у Львові (1893, архіт. Я. Перось, скульп. Е. Плішевський), виконана у вишуканих і дуже пишних формах псевдорококо.

Нерідко особняки ставили з невеликим відступом від вулиці, наприклад будинок Фальц-Фейна в Одесі (1899, архіт. Л. Влодек, за участю С. Ландесмана). Розміщений за металевою огорожею і палісадником з водограєм двоповерховий на підвалі з мансардою корпус зблоковано з флігелями і повернуто до вулиці торцем з крайніми ризалітами, з'єднаними суцільним балконом, кут підкреслено вежею, увінчаною цибулястою главкою з вазою. У внутрішньому дворі корпус закінчено у вигляді крила та восьмиколонної тераси, з даху якої відкривається гарний краєвид на море.

"Особняк з медальйонами" в Полтаві. Кінець XIX ст.

Розмаїття пластичних форм здається нескінченним. Смуги червоної цегли контрастно чергуються з жовтими, виконаними з бетону, створюючи враження, що на особняк і розташований поруч прибутковий будинок, який теж належав Фальц-Фейну і був збудований Л. Влодеком, накинуто вишукану вуаль, гаптовану золотом.

Більшість особняків були двоповерховими. У функціональному відношенні їх приміщення поділялися на парадні, ділові, житлові та господарські, які групувалися і зв'язувалися за допомогою коридорів та анфілад, що істотно відрізняло будинки кінця століття від зведених раніше, які мали переважно анфіладні зв'язки та симетричне розпланування. Сходи на другий поверх теж звичайно зміщувалися з центральної осі й займали периферійне положення. Відповідно вхід до особняка розташовувався на фланзі. Прагнучи до максимуму зручності та комфорту, порізному освітлюючи й орієнтуючи кімнати, зодчі застосовували специфічні прийоми у розміщенні парадної та житлової частини будівлі, відмовлялись від призматичної загальної форми на користь різних виступів, блокування з круглими, овальними та іншими формами. Це відбилось і в розмірах приміщень, і в їх місцеположенні, різних за абрисами й положенням вікнах, і у влаштуванні галерей, балконів, лоджій, бельведерів та веж. Численними прикладами є львівські вілли на вулицях Вербицького № 4 (1890, архіт. Л. Рамулт), Метрологічній № 14 ("Юлієтка", 1891—1893, архітектори Ю. та А. Захарієвичі), Стрільницькій № 34 (1889, архіт. І. Левинський), Мушака № 34 (1899, архіт. І. Долинський) та багато інших. У Харкові багатою пластикою асиметричних мас характеризується власний будинок архітектора О. Бекетова у провулку Старокладовищному. Його вхідну частину виділено невеликим ризалітом, увінчаним трикутним фронтоном з акротеріями і антефіксами. Зліва до нього прилягав об'єм у три ві-

Вілла Ю. Франца на розі вулиць Мельника № 13 і Коновальця у Львові. 1893 р. Архітектор Я. Перось, скульптор Е. Плішевський.

конні осі, праворуч на другому поверсі раніше знаходилась тераса з трьома каріатидами. Такі ж пластичні й бокові фасади. У бік саду виходила тераса з кам'яним парапетом на першому поверсі та круглий балкон на другому. У декоративному оформленні фасадів використано форми античної класики, зокрема Ерехтейона на афінському Акрополі. У багато оздоблених парадних приміщеннях стіни розчленовані на панно в обрамуванні пілястр і прикрашені гарними камінами, стеля оформлена живописним плафоном, мармурові сходи з дубовими перилами освітлені вікном з ошатним вітражем.

Загалом архітектура особняків була напрочуд різноманітною у стильовому відношенні. Споруджуючи їх, зодчі використовували добре відомі пластичні форми усіх часів і народів, майже без винятку. Причому це стосувалося не лише культур Італії та Франції, Росії й Німеччини, Англії та Іспанії, Візантії й Швейцарії, а також Голландії, Індії, скандинавських та арабських країн тощо. Поруч з цими стилізаціями, виконанням ретроспективних композицій спостерігалися прагнення використати сучасні тенденції європейського зодчества (наприклад, англійських прерафаелітів), розробляти нові ідеї. Так, вже в

Особняк і багатоквартирний будинок Фальц-Фейна в Одесі. 1899—1901 рр. Архітектор Л. Влодек.

останньому десятилітті яскраво виявилося бажання творчо використати форми народного зодчества [73], що незабаром вилилося в український модерн та закопанський стиль.

Міські палаци. Розкішні особняки заможних негоціантів й аристократів з низкою парадних приміщень являли собою палаци, будівництво яких не припинилося в другій половині XIX ст. Лише деякі з них продовжували традиції минулих часів, відділяючись від громадських вулиць парадними курдонерами. У Львові такими були розташовані поруч палаци Дідушицьких на вулиці Стрільницькій № 15 і № 17, зведені в 1880 і 1894 рр. архітекторами А. Вайссом і В. Підгорецьким у формах псевдоренесансу, палац графа Потоцького на вулиці Широкій № 15 (1888—1890, архітектори Л. д'Овернье і Ю. Цибульський), виконаний у дусі французького зодчества, а також палац Семенських-Левицьких на вулиці Пекарській № 19, який був перебудований у 1877 р. А. Вагнером з вілли 1849 р., а ще пізніше, в 1893 р., реконструйований І. Левинським і Я. Кудельським. Разом з тим у львівському палацовому будівництві проявилися нові риси, що відбилося передовсім у розміщенні головного корпусу на червоній лінії вулиці. Це підтверджують палаци князя Сапеги на вулиці Широкій № 42 (1868, архіт. А. Кун), князя В. Лозинського на вули-

[73] *Лінда С. М.* Пошуки національної своєрідності в архітектурі Львова на межі XIX—XX ст. // Вісн. Нац. ун-ту "Львівська політехніка". — 2001. — № 429. — С. 87—98.

Особняк Бекетова у провулку Старокладовищному № 10 у Харкові. 1900 р. Архітектор О. Бекетов. Сходова клітка.

ці Стефаника № 3 (1872—1873, архітектори Ф. Покутинський, Я. Розенбуш), князя Любомирського на вулиці Крашевського № 17 (1882, архіт. З. Кендзерський). Всі вони вирішувалися у формах псевдоренесансу.

Подібне спостерігалося й у інших містах, зокрема в Одесі. Прикладом споруди, що знаходиться у глибині ділянки і вирішена в середньовічних формах, став палац Бржозовського (1852, архіт. Ф. Гонсіоровський). Споруда нагадує старовинні англійські замки. Двоповерхові об'єми притиснуті один до одного, прикриваючи внутрішній двір, восьмигранні вежі та декоративні шпилі вириваються вгору, прямокутні прорізи чергуються зі стрілчастими. Тут можна побачити і масивні контрфорси, і ритм прямих зубців на парапетах. Вирізьблені у камені профілі гранично прості й добре гармоніюють із загальним пропорційним строєм споруди.

Проте більшість подібних будівель займали червоні лінії кварталів. Як витончені класицистичні й суворі ампірні форми поступилися граціозним рокайльним можна побачити в палаці князя Гагаріна, зведеному на вулиці Ланжеронівській архітектором Л. Оттоном у 1842—1850 рр. На відміну від досить стриманих фасадів декоративне вбрання інтер'єрів дивує своїми пишнотою та витонченістю. Особливо цікавий велич-

Особняк Бекетова. Плафон.

ний півовальний в плані вестибюль, вздовж стін якого підіймаються мармурові марші, що виводять на другий поверх, де вражають анфілади парадних залів з округленими кутами.

Ще одна ремінісценція французького рококо продемонстрована Л. Оттоном у палаці Абази, спорудженому в 1856—1858 рр. [74] Чільні корпуси поставлені на червоних лініях ділянки і формують Г-подібну в плані композицію, яка доповнюється дворовим флігелем для служб, напівкруглий фасад з пілястрами якого раніше замикав перспективу проїзду у двір. Споруда повернута до Пушкінської та Грецької вулиць двома подібними фасадами, кут зрізаний і пластично виявлений п'ятигранним еркером, що підтримується кронштейном у вигляді вишукано промальованої корзини, оповитої сіткою спадаючих декоративних гілок. Враження рухливості фасадів досягнуто поярусним застосуванням одного ордера, згущенням ритму видовжених віконних отворів з лучковими перемичками та багатим пластичним декором споруди. Вхід до палацу веде через тамбур у величний тринефний вестибюль з біломармуровою підлогою і парадними розпашними сходами. Приміщення розплановані в основному за допомогою анфілад, із застосуванням в плані прямокутних і криволінійних форм, їх ритмічного взаємозв'язку. Парадні зали вражали розкішшю набірних паркетних підлог, гарними дзеркальними склепіннями.

Завдяки багатій та вишуканій декоративній розробці у дусі німецького ренесансу, добре знайденим пропорціям і масштабній домірності з навколишньою забудовою також гармонійно вписався у панораму міського району палац Помера (1893—1894, архіт. В. Кабіольський). Він височів на розі провулка Сабанеєвого та Військового узвозу.

На червоних лініях палаци зводили не тільки у таких великих містах, як Львів і Одеса, а й в менш значних, свідченням чого є палаци Абази у Полтаві, міського голови Блажкова у Херсоні.

Заміські палаци. Садибне будівництво у другій половині XIX ст. практично занепадало. Якщо й споруджувалися нові палаци у маєтках, то вони вже не були такими монументальними й величними, як століття тому, хоча до їх створення залучали чимало зодчих. Так, Ф. Гаген спроектував садиби Мiклашевського і Канкріна на Катеринославщині, Г. Леві — Врангеля у Козацькому на Київщині, а за проектами О. Гірша зводили панські будинки Шишкіна, Павлова, Попова, Шелімова і Даниленка неподалік Верхньодніпровська, А. Баллога — в селах Острівчани, Голосків і Грушка на Поділлі, О. Агєєнко — садибу генерала Попова у Васильєві поблизу Мелітополя, яка відзначалася монументальністю й майстерною стилізацією форм середньовічного зодчества. Про відносну скромність більшості споруд свідчать також оголошені архітектурними пам'ятками палаци в Кияниці на Слобожанщині, Андрушівці й Турчинівці на Житомирщині, Дашіві та Спичинцях на Вінниччині, для яких переважно копіювалися архітектурні мотиви французького ренесансу. Найцікавіше це зроблено у 1897—1902 рр. архітектором Ф. Арво в палацовому ансамблі Потоцьких в Антонінах на Хмельниччині, розташованому серед чудового парку "Кайзер". Якщо для житлових корпусів та огорожі зі смаком використано витончені форми стилю Людовика XV, то у господарських спорудах проявилися традиції українського народного будівництва. Своїм гарним пейзажним парком, ство-

---

[74] РДВІА, ф. 349, оп. 27, спр. 717; Одесса. 1794—1894... — С. 412; Стара Одеса: Архітектура Причорномор'я. — Одеса, 1927. — С. 50.

Палац Потоцького на вулиці Широкій № 15 у Львові. 1888—1890 рр. Архітектори Л. д'Овернье, Ю. Цибульський.

Палац Лозинського на вулиці Стефаника № 3. 1872—1873 рр. Архітектори Ф. Покутинський, Я. Розенбуш. Інтер'єр.

Палац Абази в Одесі. 1856—1858 рр. Архітектор Л. Оттон. Фрагмент фасаду.

реним В. Кроненбергом, тут добре відома садиба у с. Верхівка на Вінниччині (90-ті роки XIX ст.). Фасади фланкованого вежами двоповерхового палацу виконано в дусі псевдобароко, що проявилося не стільки в насиченості пластикою, скільки у формі даху та завершенні кріповок фігурними аттиками. Елементи бароко притаманні й споруді стаєнь, тоді як в'їзна брама з хвіртками та вартівнею має риси романського зодчества.

До нечисленних зразків монументального палацово-паркового будівництва можна віднести садибу в Тартакові у Галичині, споруджену наприкінці XIX ст. на місці колишнього замку магнатів Потоцьких. Його двоповерхові маси мальовничо згруповані, з основного об'єму в центрі активно виступає ризаліт з високим баньоподібним дахом, до задніх кутів прилягають корпуси з подібними дахами і вежею, увінчаною банею. Мальовничість пластичних форм споруди, запозичених зі спадщини французького ренесансу, посилена контрастом рустованого нижнього поверху з цегляними стінами верхнього, на тлі якого чітко виділяються пілястри,

Палац Абази в Одесі. Вестибюль.

віконні наличники, антаблемент та інші декоративні елементи.

Ще більше вражає палацово-парковий ансамбль, який був створений княгинею М. Щербатовою у Немирові в 1894—1917 рр. за участю архітекторів Г. Гринера і Е. Крамаржа на місці розкішного палацу графа Б. Потоцького. Серед кількох будівель і чудового парку, розпланованого садівниками Зенгольцем та Е. Пінаертом ван Геєртом, виділяється двоповерхова монументальна споруда. Складне розпланування її приміщень відображене й у різному вирішенні кожного з чотирьох фасадів. Особливо ефектним є парковий, в центрі якого виділено масивний ризаліт з чотириколонним портиком, фланкованим двома нішами з вікнами в манері Мікеле Санмікелі. Про часи Середньовіччя нагадує палац у Чинадієвому (1890—1895, архіт. З. Грессерсон), напружені об'єми якого зі щипцевими завершеннями і вежами ефектно вінчають височину серед величезного парку.

Палацове будівництво більш активно здійснювалося лише у Криму. Палац М. Воронцова в Алупці справив велике враження. Незабаром для проектування царського маєтку в Ореанді залучили таких знаменитих митців, як К. Шинкель з Німеччини і А. Штакеншнейдер з Петербурга, за проектом якого в 1843—1852 рр. і здійснилося будівництво. У подальшому було створено грандіозну царську резиденцію в Лівадії (1862—1864, архіт. І. Монігетті) [75]. Розташовані серед парку з фонтанами й альтанками двоповерховий палац з церквою та дзвіницею, будинки міністра, фрейлінський, великих князів і світських осіб, басейновий та інші (всього 70 споруд!) відрізнялися мальовничістю композиційних рішень, вишуканою стилізацією кримськотатарського зодчества, майстерною інтерпретацією мавританських, ренесансних, візантійських, грузинських та ін-

[75] *Листов В. Н.* Ипполит Монигетти. — Ленинград, 1976. — С. 93—106.

Палац Олександра III в Масандрі. 1880, 1892—1902 рр. Архітектори М. Бушар, М. Месмахер.

ших стильових форм. Подібною була розміщена на вершині гори двоповерхова дача "Еріклік" (шотландською "Повітряний дзвін"), де стрілчасті "готичні" вікна внизу несподівано гармонійно пов'язувались із кримськотатарськими балкончиками та галереями, з яких відкривались чудові морські краєвиди. За тим самим принципом створено будинок Адленберга в Лівадії, в якому сполучення кам'яних площин з дерев'яними галереями і лоджіями, мальовниче групування об'ємів створюють надзвичайне розмаїття кожного фасаду [76].

Романтичний вигляд у дусі замків епохи французького ренесансу мав палац Олександра III у Верхній Масандрі. Споруду було спроектовано М. Бушаром для князя С. Воронцова і начорно завершено 1880 р. Після придбання в 1889 р. маєтку Олександром III палац добудовували згідно з виконаними у 1892 р. проектними доповненнями М. Месмахера під керівництвом ялтинських зодчих П. Теребенева і О. Ве-

[76] Зодчий. — 1872. — Л. 36, 37.

Палац "Дюльбер" у Кореїзі. 1895—1897 рр. Архітектор М. Краснов.

генера. Повністю інтер'єри палацу були завершені 1902 р. [77]

Найбільш яскраві сторінки кримської палацової архітектури були написані М. Красновим. Ще в 90-ті роки, працюючи міським архітектором Ялти, він спроектував вілли князів Н. Баратинського, В. Кочубея, М. Долгорукова. Поряд із ренесансними формами зодчий блискуче володів так званою східною стилістикою. У "татарському стилі" (за висловом архітектора) будується мисливський будинок князя Ф. Юсупова в Коккозі (нині Соколине), а в "арабо-сарацинському" — палац "Дюльбер" (кримськотатарською "Прекрасний") великого князя Петра Миколайовича в Кореїзі (1895—1897 рр.) [78]. Вирішена компактним блоком асиметрична у плані дво- чотириповерхова споруда складається з понад 100 приміщень. Різної висоти об'єми увінчані зубчастими парапетами та сріблястими банями. На бі-

[77] Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Держ. реєстру... — Київ, 2000. — С. 67—69.

[78] *М-ъ Б.* К работам Н. П. Краснова // Зодчий. — 1913. — № 42. — С. 439—440.

Багатоквартирний будинок на розі вулиць Володимирської та Прорізної у Києві. Загальний вигляд та фрагмент споруди. 1899—1902 рр. Архітектор К. Шиман за участю О. Гілевича.

лосніжній гладі стін ніжно виділяються різьблені кам'яні вставки і мозаїчні композиції. Зразками для наслідування тут стали пам'ятки середньовічного Єгипту XV ст. Зокрема, вхідна лоджія палацу дуже нагадує вхід до мечеті-усипальні Каїтбея в Каїрі.

Слід зазначити, що саме у садибному будівництві в XIX ст. з'явилися перші спроби використати архітектурну спадщину не італійців, німців чи росіян, а українського народу. Ще в 1854—1856 рр. архітектор Є. Червинський збудував для П. Галагана будинок в с. Лебединці на Полтавщині [79]. Асиметричний у плані, він відзначався мальовничістю, розмаїттям своїх частин. Проте бажання відродити садибну архітектуру, ідеалізувати затишну сільську старовину, не було підтримано. Лише через 20 років архітектор О. Ягн у маєтку О. Рахманової в с. Білорічиця на Чернігівщині створив ансамбль, куди крім палацу входили розташовані у парку готель, флігель, пекарня й церква [80]. У них дещо еклектично поєднувалися форми українського народного зодчества і московської архітектури XVII ст., а на тлі білих стін яскраво виблискували майолікові й те-

[79] *Василенко В. В.* О Лебединском "будынке" Г. П. Галагана // Киев. старина. — 1900. — Т. LXX. — С. 19—24; *Галаган Г. П.* Письма Г. П. Галагана о малороссийском будинке в селе Лебединце Прилукского уезда (документы, известия и заметки) // Киев. старина. — 1904. — № 7—8. — С. 1—7; *Степович А.* Лебединский "будынок" // Киев. старина. — 1895. — Т. LI, ноябрь. — С. 46; *Шумицкий Н.* Старинный дом для гостей в имении Г. П. Галагана — селе Лебединцы, Прилукского уезда, Полтавской губ. // Зодчий. — 1915. — № 25.

[80] *Цапенко М. П.* З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959. — С. 285—302.

ракотові вставки та наличники з мотивами народної орнаментації, виготовлення яких було налагоджено зодчим на місці.

Однією з рис того часу стало проникнення рис капіталізації у садибне будівництво, внаслідок чого імпозантні резиденції й парадні палацово-паркові ансамблі поступалися місцем економіям, власники яких замість розкішних палаців з флігелями для гостей і господарчими будівлями для челяді зводили зручні помешкання та низку виробничих споруд, продукція яких мала давати прибуток, а на місці парків виростали фруктові сади. Для реконструкції колишніх комплексів і будівництва нових споруд нерідко залучали зодчих. Так, за проектами Ф. Гагена були збудовані механічний винокурний завод в маєтку Покровського у Таврійській губернії (кінець 80-х років), В. Городецького — холодильник у с. Рахни-Лісове на Вінниччині (початок 90-х років) і Олександрівська винокурня К. Балашової поблизу с. Байбузи на Черкащині (1893), Р. Згерського-Струмило — парові млини й лісопильні заводи на Херсонщині, М. Карчевського — цукрові заводи в с. Маївка і графа Кушелева-Безбородька поблизу Хмільника на Поділлі. Однією зі зразкових економій вважалась Шарівська на Слобожанщині, де на зламі століть було створено вражаючий палацово-парковий ансамбль і цілий комплекс господарських споруд [81].

Багатоквартирні будинки. Основним типом міської забудови в другій половині XIX ст. стали будинки з численними ізольованими квартирами й кімнатами, оскільки вони давали змогу домовласникам не лише жити і працювати у місті, а й мати з цього певний зиск. А для деяких мешканців такий прибуток перетворився на основне джерело існування. За своєю структурою ці будинки, які слушно отримали назву прибуткових, поділялися на кілька підтипів, що зумовлювалося низкою чинників.

1. Розплануванням, розмірами та зовнішнім виглядом, які залежали від конкретного міста, його економічної активності й темпів зростання. Тому київські будинки істотно відрізнялися від житомирських чи чернігівських, хоч вказані міста й були губернськими центрами.

2. Наявністю тих чи інших будівельних матеріалів, застосуванням певних конструкцій. Поширення жовтої цегли

[81] *Кривенко А.* Відтворення історичних ландшафтів ансамблю Шарівської садиби // З історії української реставрації / За ред. В. Тимофієнка. — Київ, 1996. — С. 115—121.

у Києві або каменю-черепашнику в Одесі значно впливало і на форми споруд, і на їх пластичні особливості.

3. Архітектурними та містобудівними традиціями, що продовжувались творчістю тих архітекторів, які працювали в краї або місті. Таким чином, зберігалися відмінності у житловій забудові Сімферополя, Полтави і Катеринослава.

4. Розташуванням житлового кварталу в міській структурі, тому в межах одного міста будинки у діловому центрі істотно відрізнялися від тих, що знаходилися за межами середмістя. Це відбивалося у розмірах кварталів, їхньому поділі на земельні ділянки, ступені використання останніх, кількості поверхів і висоті будівель, характері квартир, пластичному оздобленні фасадів.

Багатоквартирний будинок на вулиці Садовій № 21 в Одесі. 1888 р. Архітектор Е. Меснер.

5. Особливостями розпланування й забудови земельної ділянки. Вона могла бути екстенсивною, коли будівля займала лише червону лінію; щільнішою, коли у дворі знаходився один флігель, що прилягав до лицьового корпусу, утворюючи в плані літеру Г або знаходився на задній лінії ділянки, паралельно лицьовому; ще щільнішою, коли у дворі було два-три флігелі й забудова в плані набувала вигляду літер П, Н, Ш або римської цифри III; дуже щільною, коли флігелі з усіх боків по периметру оточували внутрішній двір; найінтенсивнішою, коли двір забудовували флігелями, утво-

Багатоквартирний будинок на Миколаївській площі № 11 у Харкові. 1900 р. Архітектор Б. Михаловський.

рюючи гратчастий план з двома-чотирма тісними дворами-колодязями.

6. Функціональними особливостями житлової споруди. Це проявлялося у тому, на який контингент розраховувалося житло та характером обслуговування, тобто розмірами, благоустроєм і оздобленням квартир, наявністю у будинку торгових приміщень, майстерень.

7. Фінансовими можливостями і художнім смаком замовника, а також творчою спрямованістю, майстерністю зодчого.

Усі перелічені фактори зумовлювали надзвичайну різноманітність житлових споруд. Саме вони визначили вигляд забудови великих міст. В Одесі у більшості будинків було секційне розпланування з входом у квартири багатих мешканців з парадних сходів, вхід на які вів з вулиці, а з кухонь та інших службових приміщень можна було потрапити так званими чорними сходами у двір. Самі парадні приміщення знаходились у лицьовому корпусі й вікнами орієнтувалися на вулицю; у дворових флігелях квартири розраховувались на менш заможних наймачів і були скромнішими. Найбільшу увагу приділяли головному фасаду, який слугував водночас своєрідною рекламою житла та візитною карткою тих мешканців, які були спроможні винайняти тут житло. Найпопулярнішими були псевдоренесансний і

псевдобароковий стилі з формами, запозиченими з італійської, німецької та голландської спадщини, свідченням чого є багатоквартирні кам'яниці на вулицях Грецькій № 38 (1897—1898, архіт. М. Мінкус), Гоголя № 7 (1900—1901, архіт. Л. Влодек, за участю С. Ландесмана та скульп. Т. Фішеля), Садовій № 21 (1888, архіт. Е. Меснер, за участю А. Нієса, І. Моргуліса). Останній може слугувати прикладом надмірно щільної забудови земельної ділянки, всередині якої утворився крихітний двір-колодязь. Взагалі для одеських прибуткових будинків характерне те, що за місцевою традицією двори робили доволі затишними і неабияку увагу приділяли зовнішньому вигляду флігелів.

Після кількох будівельних гарячок на центральних вулицях Києва виросли багатоповерхові прибуткові будинки. При цьому тут "визнавались тільки пишні, прикрашені вишками, банями і наметами, цілком заліплені орнаментами, жовто-коричневі фасади у стилі віденського ренесансу. Все однаково, незважаючи на відмінність стилів. Красу вбачали у розкоші... Проте є гарний бік. Цілі вулиці будівель, що дали компактні архітектурні ансамблі з характерною для Києва фізіономією" [82]. Це підтверджують десятки споруд, спроектованих В. Ніколаєвим, М. Самоновим, О. Шіле, А. Геккером, Г. Шлейфером, О. Кривошеєвим, М. Казанським, А. Крауссом, В. Городецьким та іншими архітекторами. Серед позитивних прикладів можна навести чотири-п'ятиповерховий будинок на розі вулиць Прорізної та Володимирської № 39, збудований у стилі псевдобароко (1899—1902, архіт. К. Шиман за участю О. Гілевича).

Ще більше розмаїття спостерігалося у житловій забудові Львова. Передовсім багато майстрів у своїй творчості ширше використовувало стильові риси французького й німецького Ренесансу, а також середньовічних епох. Свідченням є кам'яниці на вулиці Січових Стрільців № 13 (1869, архіт. Е. Келлер), проспекті Шевченка № 10 (1894, архіт. Я. Шульц, скульп. П. Гарасимович) і № 21 (1873, архіт. Л. Вежбицький), вулиці Крушельницької № 1, 3, 13, 15, 19—19а, 21 (1878—1894, архітектори А. Каменобродський, З. Кендзерський, А. Загурський, скульп. Л. Марконі) та багато інших. У Катеринославі та Харкові прибуткові будинки зводили лише в центральних кварталах, для них переважно використовували форми псевдоренесансу і псевдобароко. Уявлення про це дає п'ятиповерхова споруда на Миколаївській площі № 11, зведена 1900 р. за проектом архітектора Б. Михаловського.

У невеликих містах — Полтаві, Чернігові, Кам'янці-Подільському та інших багатоквартирні будинки в основному були двоповерховими, ошатно оздобленими у псевдоросійському стилі або псевдоренесансі, псевдобароко. Одним із кращих є прибутковий будинок з пишним фасадом у дусі французького Ренесансу, споруджений 1898 р. у Севастополі на проспекті Нахімова № 9 [83]. Два його перших поверхи, що призначались для заможних замовників, поділялись на зв'язані анфіладами великі приміщення з пишним декоративним оздобленням стін і плафонів стель, паркетною підлогою. Кімнати двох верхніх поверхів були розраховані на наймачів зі скромним достатком і розташовувались вздовж обох боків поздовжніх коридорів. Входи до багатих квартир влаштовані з центральних парадних сходів і

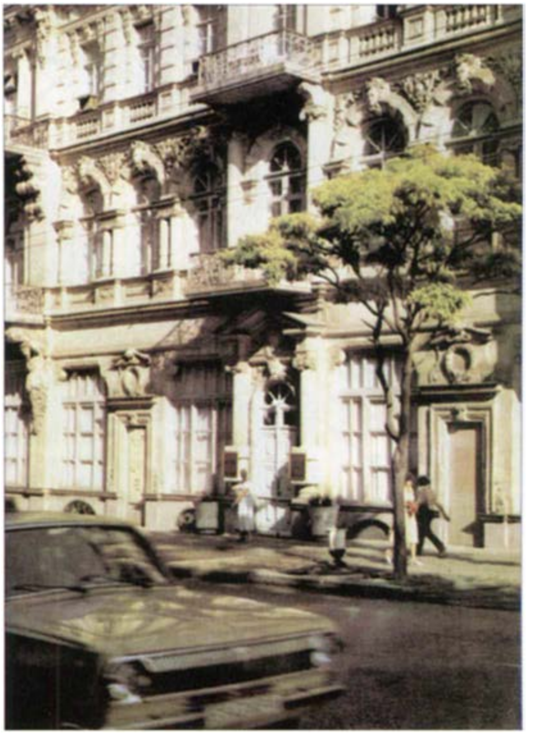
[82] *Лукомский Г. К.* О новом и старом Киеве // Зодчий. — 1913. — № 48. — С. 491—498.

[83] *Веникеев Е. В.* Указ. соч. — С. 61—62; *Доронина Э. Н., Ляхович А. А.* По улицам Севастополя. — Симферополь, 1983. — С. 31.

бокових чорних. У кімнати верхніх поверхів підіймалися по зовнішніх сходах, прибудованих до лівого боку дворового фасаду.

Готелі. З розширенням виробничих зв'язків між населеними пунктами і мобільністю певних груп населення особливого розвитку набули споруди, де крім номерів для відпочинку та сну влаштовували ресторани, буфети, магазини, деякі майстерні. Подібно до прибуткових будинків вони були розраховані на різний контингент гостей міста. У низці міст створилася вельми розгалужена мережа цих закладів. Так, у центрі Одеси були готелі "Імперіал" (1875, архіт. Гонсіоровський), "Савой" і "Вікторія" (архіт. Л. Влодек), "Біржа" (1896, архіт. В. Кабіольський), "Версаль" (1894, архіт. І. Яценко), "Лондонський" (1899, архіт. Ю. Дмитренко), більшість з яких перебудували з житлових споруд.

Одним із найфешенебельніших став готель "Брістоль", який було споруджено в 1898—1899 рр. за проектом О. Бернардацці (мозаїчні стелі оздоблював художник Юрс) [84]. У дворі був розкішний сад-ресторан, поглиблений до рівня підвалу, навколо якого йшли тераси з гротами, прикрашеними каменями на кшталт сталактитів. У лицьових корпусах чотириповерхової з підвалом споруди номери розташовані обабіч коридорів, у дворовому крилі вони виходять вікнами лише у двір. Парадні розпашні мармурові сходи знаходяться в центрі корпусу, що виходить на вулицю Пушкінську, напроти її майданчиків — просторі холи з виходами у лоджії. У корпусі з боку вулиці Поліцейської — двоє тримаршевих пристінних сходів, а в торці дворового крила — двомаршеві з овальною стіною. У споруді готелю використано розкішні форми маньєризму і бароко. Рясність різномасштабних ордерних форм, виконана з великим смаком декоративна пластика надавали обом фасадам ошатного вигляду. Кутова частина зрізана й пишно оформлена. Тут і портал у вигляді двоколонного портика внизу, і гарна ніша зі скульптурою над ним, і еркери на верхніх поверхах, утворені відкритими аркадами.



Багатоквартирний будинок на проспекті Нахімова в Севастополі. 1898 р.

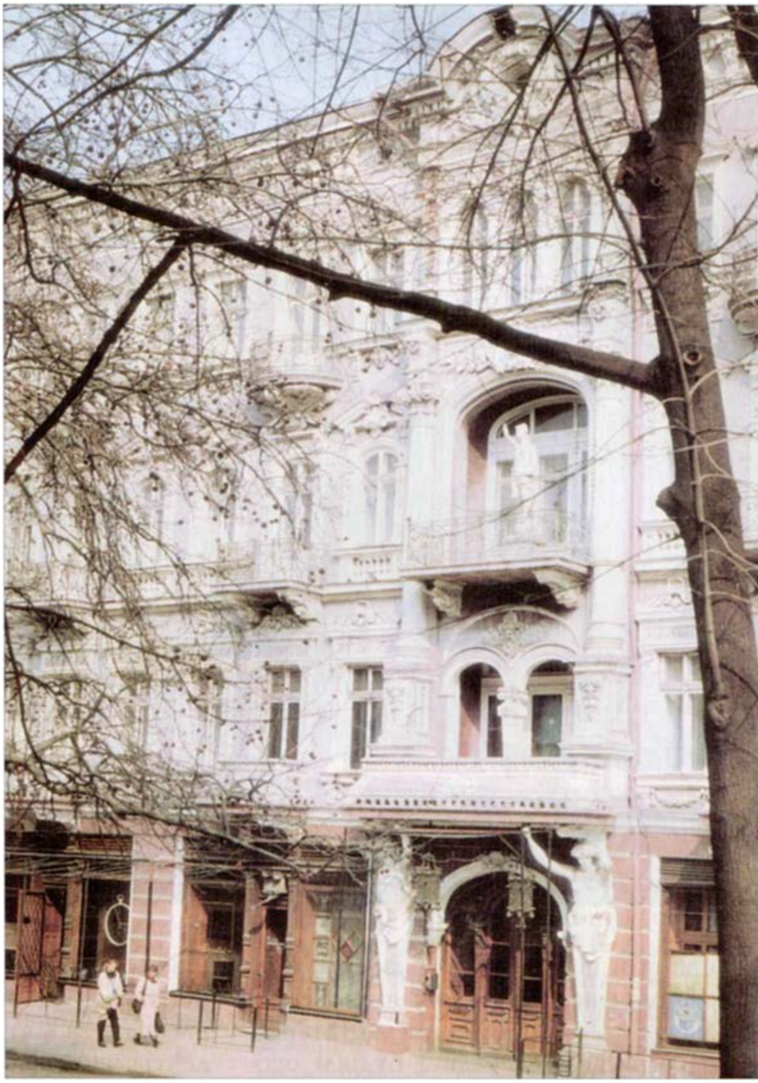
Подібна ситуація мала місце й у Києві, де тільки на Хрещатику і сусідніх вулицях знаходилися Гранд-готель (1873, архіт. М. Іконников), "Континенталь" (1895—1897, архітектори Е. Брадтман, Г. Шлейфер), "Пале-Рояль", "Оріон" і "Ермітаж" (1898—1900, архіт. А. Краусс), готель Кане та "Національ" (1873, 1876, архіт. В. Ніколаєв), готель Чарне-

[84] Гостиница "Бристоль" в г. Одессе // Зодчий. — 1900. — № 8. — С. 108—109.

Готель "Лондонський" на Приморському бульварі в Одесі. 1899 р. Архітектор Ю. Дмитренко.

цького на вулиці Володимирській № 16 (1879, архіт. В. Ніколаєв), "Номери Іллїнської" на Володимирській № 36 (1880, архіт. О. Шіле).

Така сама концентрація готелів спостерігалась у Львові на проспекті Свободи і поблизу нього — "Belle Vue" (1895—1896 рр., архіт. З. Кендзерський), на вулиці Січових Стрільців № 5 (1889, архіт. І. Левинський), "Центральний" (1882—1884, архіт. Е. Галль), Гранд-готель (1893, архіт. Е. Герматник, скульп. Л. Маркові). Останній був чотириповерховим з мансардою, внизу знаходилися крамниці й середня брама, якою проходили на подвір'я, що замикало Т-подібний у плані пасаж Гаусмана. Фасади було вирішено у багатих формах пізнього Ренесансу, особлива вишуканість, ошатність притаманні спальним номерам, коридорам, розпашним сходам. Незабутнє враження справляв го-



Готель "Брістоль" в Одесі. 1898—1899 рр. Архітектор О. Бернардацці. Фрагмент фасаду.

тель "Жорж" на площі Міцкевича № 1, споруджений на місці "Руського" в 1900—1901 рр. під керівництвом І. Левинського та Ю. Цибульського за проектом віденських зодчих Ф. Фельнера і Г. Гельмера. Барокову орнаментацію органічно доповнювали алегоричні статуї "Європа", "Азія", "Америка", "Африка" та фронтонний барельєф "Святий Георгій", які виконав скульптор А. Попель за моделями Л. Марконі.

Чимало цікавих споруд було побудовано в Ялті, яка приваблювала гостей лікувальними властивостями клімату та теплого моря. Ще 1875 р. за проектом О. Вінберга під керівництвом інженерів А. Струве та А. Врангеля було споруджено готель "Росія", який містив близько 150 номерів. Тут були великий зал, читальня, більярдна, ресторан з терасою, звідкіля відкривалася чудова морська панорама. Триповерхову споруду з

Гранд-готель на проспекті Свободи у Львові. 1893 р. Архітектор Е. Герматник, скульптор Л. Марконі.

боковими й центральним ризалітами на головному фасаді побудовано у дусі ренесансу з елементами кримськотатарського зодчества. Всередині будівлі особливо приваблювали два затишних дворики з колонними галереями по периметру на кшталт патіо італійських палаців. Крім того, незабаром у місті виникли готелі "Франція" (1886, архіт. М. Штакеншнейдер) і "Маріно" (1895, архіт. М. Краснов).

Будівлі для тимчасового проживання. Якщо раніше для тимчасового проживання зводили в основному казарми та заїжджі будинки, то в другій половині XIX ст. ситуація різко змінюється, їх номенклатура значно розширюється. При великих навчальних комплексах зводять гуртожитки для студентів, що мало місце у Львові та Харкові. Окрім солдатських казарм, неподалік значних заводів або шахт виникли бараки для робочих, поділені на великі кімнати з нарами в 2—3 яруси. Поряд з ними для сімейних робітників зводили казарми комірчинного типу — великі корпуси із середнім коридором, вздовж якого по обидва боки знаходились маленькі кімнатки. Прикладом споруд з обслуговуючими приміщеннями є будівля для робітників цукрового заводу у селищі Тростянець (1895, архіт. П. Ти-

хонов), де на першому поверсі знаходилась їдальня з кухнею, загальні кімнати, а на другому — загальні спальні. Казарми для військових або поліції тепер споруджували величезними і капітальними, як, наприклад, у Катеринославі (архіт. Ф. Гаген), Чернігові (1884—1889, архіт. П. Бергштрессер), Києві на вулиці Московській № 22 і 45 (архіт. О. Фрейман), Сімферополі (1867, архіт. І. Голеневич), Рівному (1887—1890, архітектори В. Бочаров, І. Колмаков), Львові на Цитаделі (1852—1856, архітектори Х. Ресcіг, А. Вондрашка) і початку вул. С. Бандери (1890, архіт. Ю. Яновський) та інших містах.

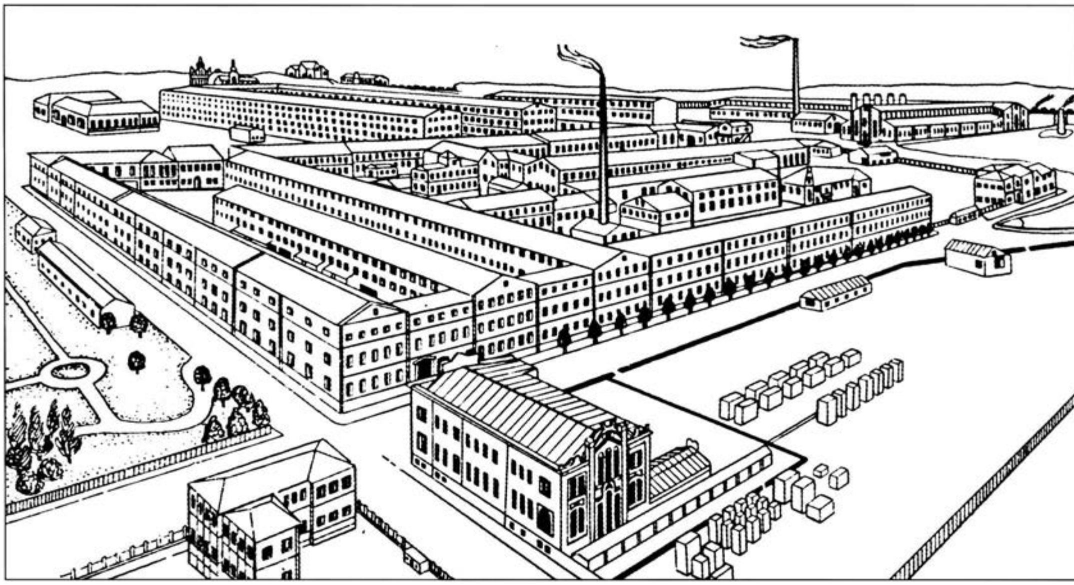
Власне, спорудами готельного типу були також *притулки*, які називали ще нічліжними будинками. Вони складалися зі спальних кімнат, їдалень, приміщень для відпочинку, розраховувалися на різний контингент і мали засвідчити "батьківську турботу" про бідних і знедолених. Одними з перших були споруджені у Львові притулок св. Йосифа для дітей на вулиці Пекарській (1874, архіт. Б. Ростковський), в Одесі за проектами Ф. Гонсіоровського Олександрівський дитячий притулок на вулиці Розумовській (70-ті роки), А. Тодорова Массовський притулок на вулиці Старопортофранківській (1881), з великою групою приміщень загального користування і монументальними фасадами у псевдороманському стилі, а також у Києві зведені за проектами В. Ніколаєва нічліжний притулок Ф. Терещенка на вулиці Нижній Вал (1881) і Маріїнський дитячий притулок на вулиці Паньківській (1881—1889). У подальшому подібні заклади виникли в інших українських містах. Будувалися і корпуси зі спальними кімнатами, і окремі заклади для харчування бідних, як це мало місце в Полтаві (їдальня Теплової). Як приклади можна навести збудовані Ю. Гохбергером у Львові притулок для жінок на

Готель "Таврида" у Ялті. 1875 р. Архітектор О. Вінберг.

вулиці Золотій (1892) і комплекс притулку для бідних фундації Брата Альберта на розі вулиць Золотої та Клепарівської (1896) коштом художника Адама Хмельовського, дитячий притулок у Харкові (1891, архіт. С. Загоскін).

Подібні функції виконували також *в'язниці*, де теж були і камери для спання, і приміщення загального призначення. До них додавалося лише одне завдання — ізоляція ув'язнених від навколишнього світу і забезпечення належної охорони. Всі ці функції вирішувалися при спорудженні тюрем у Києві та Умані (1853, 1860—1863, архіт. М. Іконников), Кам'янці-Подільському (архіт. М. Карчевський), Херсоні (1882—1883, архіт. В. Залеський), Бердичеві (1888, архіт. К. Тарасов), Одесі (1891—1894, архітектори Л. Влодек, А. Томишко), Station Станіславі (1885, архіт. Й. Браунзейс).

Житлові комплекси. Архітектори прагнули до ансамблевої забудови не лише створюючи лікарні чи навчальні



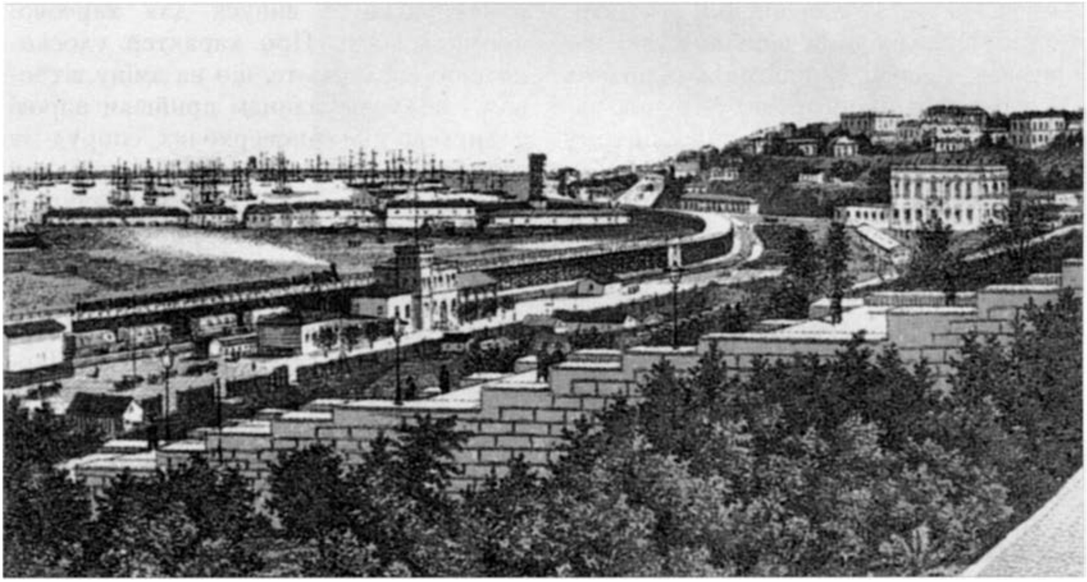
Завод сільськогосподарських машин у Єлизаветграді. Графічна реконструкція В. Ясієвича.

заклади. Ще наочніше це проявилося в будівництві військових казарм, які займали величезні ділянки або цілі квартали. Причому тут житлові корпуси органічно доповнювалися службовими та господарчими. Так, комплекс військових казарм у Луцьку (1887—1890, архіт. О. Саблер) включав у себе п'ять двоповерхових житлових споруд, муровані лазні та кузню, пекарню й дерев'яні майстерні, ветеринарний лазарет і стайні, артилерійський сарай, цейхгауз та інші будівлі. Подібними були комплекси казарм у Проскурові (1890, архіт. Є. Морозов), артилерійської бригади (1889—1891, архіт. М. Зайцев), 47-го піхотного українського полку і двох артилерійських парків у Вінниці (1885—1890, архіт. К. Пруссак). Подібні споруди у Львові склали великий ансамбль на вулицях Клепарівській, Ветеранів, Генерала Грекова і Батуринській (1896, архітектори А. Каменобродський, Н. Лущкевич), який вдало доповнювався просторою будівлею манежу, зведеною 1889—1891 рр. Ю. Гохбергером у псевдоренесансному стилі.

Житлові комплекси, призначені для цивільних, спочатку було побудовано біля фабрик і заводів у вигляді бараків. І лише наприкінці століття почали зводити привабливі споруди, намагаючись одночасно вирішити проблему недорогого та зручного житла для малозабезпечених. Прикладом є так звані Павловські дешеві квартири в Одесі (1885—1887, архіт. Ф. Гонсіоровський, закінчив 1892 р. М. Толвінський). Займаючи майже весь квартал і відділяючись зеленими ділянками, триповерхові будинки в дусі псевдоренесансу сформували дуже виразний архітектурний ансамбль.

4.3.7. Виробничі споруди і комплекси

Ще в середині XIX ст. промисловим цехам надавали цілісну структуру і монументальний вигляд, про що свідчить виробничий корпус "Арсеналу" в Києві



Карантинна гавань в Одесі. Кінець XIX ст. З гравюри.

(архітектори О. Гемеліан, І. Черник). Традиційні композиційні прийоми деякий час зберігалися на машинобудівних підприємствах, зокрема на тих, що випускали сільськогосподарські машини. Їх заснували в Одесі (1854), Харкові (1856), Єлизаветграді (1874), Києві (1882). Ядро єлизаветградського заводу становив величезний комплекс із гратчастою забудовою території триповерховими цехами, утворенням всередині замкнених дворів і зв'язком виробничих приміщень між собою за допомогою мостових переходів. Окремо знаходилися споруди збірного цеху і складів, адміністративний будинок, клуб для службовців. Поруч було розбито великий парк.

У другій половині XIX ст. споруди заводів і фабрик ставали своєрідним символом технічного прогресу. Будувалися цехи металургійних заводів з прогонами до 24 м, мартенівські цехи у Катеринославі й Каменському, перекриті металевими фермами завширшки 37 м. А прокатні цехи на заводах для виготовлення рейок, балок або труб споруджували завдовжки до 160 м. Таким чином, зумовлені технологічними умовами великопрогонні криті приміщення визначили появу принципово нових архітектурних форм і конструктивних рішень.

Вражаючим був вигляд паровозобудівного заводу у Харкові [85], що споруджувався з 1895 р. за проектами, розробленими інженерами з участю архітектора О. Гогена. Для цехів було запозичено поширену у стародавній храмовій архітектурі базилікальну структуру, що давала можливість непогано освітлювати середній простір. Однак прогони тепер перекривали не склепіннями, а металевими фермами завдовжки 12 і 18 м. Внутрішня структура відображалась і зовні засобами цегляного стилю — ширший середній прогін акцентувався на торцях величезними термаль-

[85] *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX—XX веков. — Киев, 1988. — С. 61.

ними вікнами, а ряди підпор — контрфорсами, увінчаними шпилями, які нагадували пінаклі. Уніфікація основних конструкцій і просторових чарунок надавала єдності всьому виробничому комплексу, куди органічно входили будинки робочої колонії із залізничними депо й майстернями.

У такому самому цегляному стилі виконано депо для двох паровозів і пакгаузи Донецької залізниці (Г. Каменський), комплекс залізничних майстерень, що складався з головного корпусу на 100 вагонів із 18 воротами, малярного та ковальського цехів, лісосушарні й тартаку в Одесі (1883, інж. О. Бородін) і там само механічну пральню для залізниці й паровозозбиральню, які спроектував О. Кобелєв. За його ж проектами у Козятині було зведено комплекс із житлових кам'яниць, споруди для електричних машин, паровозного депо, школи, водонапірної вежі тощо (1888—1889) і низку подібних будівель у Києві у так званій Залізничній колонії. Прискорений транспортний розвиток зумовив також активне будівництво суднобудівних підприємств в Одесі та інших приморських і річкових містах. У 1895 р. у Миколаєві почав формуватися комплекс заводів "Россуд", де було споруджено елінг з дерев'яним перекриттям центрального прогону завширшки й заввишки понад 20 м.

Певна річ, забезпечувався взаємозв'язок залізниць із портами. Вражаючою інженерною спорудою в Одесі стала ґрандіозна естакада з коліями вгорі на гратчастих дерев'яних рамах з розкосами. Вона була влаштована на Карантинному молі, даючи змогу значно прискорити перевантаження хлібних вантажів безпосередньо із залізничних вагонів на кораблі.

У зв'язку з технічним прогресом значно поліпшилась якість продукції та прискорився її випуск для харчової промисловості. Про характер удосконалення свідчить те, що на зміну вітровим і водяним млинам прийшли парові у вигляді кількаповерхових споруд за горизонтальної технології. Прикладами є чотириповерховий млин у Маріуполі (1892, архіт. С. Бер), триповерховий в Радомислі на Київщині (архіт. К. Тарасов), водяний турбінний і сукновальня з поршневими колесами у Миргороді (архіт. С. Носов), паровий у Херсоні (архіт. Р. Згерський-Струмило), млин о чотирьох поставах на р. Смотрич (архіт. М. Карчевський). Складними комплексами споруд стали цукрорафінадні й цукроварні заводи у Києві (архіт. М. Іконников), на Київщині (1878, архіт. В. Фідлер), у Шпикові на Поділлі (архіт. В. Городецький). У гарних формах цегляного стилю архітектори В. Ніколаєв, К. Кюнцель і С. Адамський спорудили пивоварні заводи у Києві, Кременчуку та Феодосії, К. Іванов — тютюнову фабрику і сушарню на шкіряному заводі у Бердичеві, П. Клейн — корпус джутової фабрики в Одесі, С. Загоскін — хлібопекарню у Харкові. Механічні винокурні заводи зводили в містах і селах, про що свідчить будівля у маєтку Покровського в Таврії (архіт. Ф. Гаген). Уявлення про подібні споруди у Галичині дає завод Бачевського у Львові, який являв собою великий прямокутний об'єм з ризалітом на повздовжньому боці, увінчаному трикутним фронтоном. Серед кам'яної стіни огорожі, оздобленої арками, виділялася брама зі скульптурами левів на постаментах.

Для будівництва комунальних, транспортних та енергетичних споруд також продовжували залучати архітекторів. Наприклад, у Конотопі вагонний сарай і майстерню зводив О. Максимов, у Львові електростанцію і трамвайне депо —

Завод Бачевського у Львові.

А. Каменобродський, у Києві електростанцію — В. Безсмертний, у Феодосії запасний басейн для водогону — С. Адамський. Колоритні будівлі пожежних стражниць з високими вежами у Києві спроектували М. Іконников, В. Ніколаєв, О. Кривошеєв, у Катеринославі — Ф. Гаген, у Львові — Ю. Гохбергер, у Харкові — Г. Стрижевський. Серед них особливо цікавим є ансамбль насосної станції "Чумка" в Одесі, споруджений у зв'язку з влаштуванням водогону Дністер—Одеса. Тут було два підземних резервуари ємністю 15 тис. $м^3$ і низка виробничих будівель, майстерно виконаних в 80—90-ті роки у цегляному стилі під керівництвом Л. Влодека за участю С. Ландесмана.

Чільне місце серед пам'яток Києва займають споруди водогону, які почали будувати в 1870 р. під керівництвом інженера А. Струве і за участю архітектора О. Шіле. Від тих часів збереглась лише водонапірна вежа над резервуаром у Хрещатому парку, що нагадує середньовічні оборонні башти. Такі самі споруди у цегляному стилі зводили у Житомирі, Вінниці, Кременчуку (архіт. А. Єнш) та інших містах України.

У зв'язку зі швидким розвитком винокурної промисловості та її важливістю для муніципальних бюджетів у містах споруджували величезні казенні склади. В Одесі у 90-ті роки XIX ст. за проектом О. Бернардацці [86] було побудовано монументальний винний і очисний склад № 1. Прямокутна в плані двоповерхова на підвалі будівля витримана в дусі італійського ренесансу. На вулицю вона орієнтована фасадом в 15 віконних осей, фланкованих трисьовими ризалітами. Склад відзначався привабливістю, вражав монументальними об'ємами, гармонією мас, тектонічною узгодженістю і стриманим, але ошатним декором, що є свідченням високих художніх вимог до виробничих споруд. Доволі цікаві винні склади також збудували у Павлограді й Верхньодніпровську (архіт. Г. Панафутін), Києві (архітектори В. Безсмертний, В. Ніколаєв).

[86] Зодчий. — 1900. — № 8.

4.4. Містобудівна культура середини і другої половини XIX ст.

Містобудівний розвиток України в цей час був досить суперечливим і двоїстим. З одного боку, завершувалися задуми минулих десятиліть. З іншого — інерція згасаючого феодалізму була ще значною, але він уже вступив у кризову фазу. Пафос містоутворення і містоперетворення помітно згасає. Адміністративної значущості населеного пункту в системі розселення вже виявляється недостатньо, справжні цінність і життєздатність міст випробовуються економічними чинниками, що передовсім відбилось у містоутворювальних факторах.

4.4.1. Процеси урбанізації

Містотворна база. Більшість міських поселень середини XIX ст. ще не мала типових ознак капіталістичних міст. Основні промислові галузі — бурякоцукрова, борошномельна та винокурна мали сільський характер. Гірнича й гірничозаводська промисловості Донбасу ще лише зароджувалися. Після 1861 р. становище швидко змінюється. Скасування кріпацтва, соціальна перебудова суспільства, капіталістичний характер економіки привели до того, що вже наприкінці XIX ст. Україна стала країною з досить розвинутою промисловістю та густою залізничною мережею, що зумовлювало кількісне та якісне перетворення міст.

Про темпи індустріалізації свідчить розвиток Донбасу й Криворіжжя. Видобуток вугілля зріс у 258 разів і 1914 р. становив 71 % загальноросійського. Значення цього зростання у містоутворювальному відношенні виявилось вже наприкінці XIX ст., коли виникли Єнакієве, Алчевськ, Макіївка, Краматорськ, Кадіївка та інші селища, які швидко розвивались. Видобуток залізної руди у Кривому Розі й поблизу нього з 1870 по 1900 р. збільшився в 160 разів. У зв'язку з цим виникло 17 великих металургійних заводів у Катеринославській та Херсонській губерніях. Виплавка чавуну за 43 роки зросла в 543 рази і 1914 р. становила 68 % загальноросійського виробництва. Найбільшими заводами у цій галузі стали Олександрівський у Катеринославі, Гданцевський у Кривому Розі, Дніпровський в Каменському та ін. Зрозуміло, такий швидкий розвиток вугільної та металургійної промисловості зумовлювався активними іноземними інвестиціями. Не існувало, мабуть, жодного міста в Південній Україні, де не було б підприємств, заснованих іноземцями. До речі, у цих галузях вони контролювали 90 % виплавляння чавуну і 70 % видобутку вугілля та руди. Значні агломеруючі властивості мала машинобудівна промисловість. Загальнодержавне значення надавали підприємствам сільськогосподарського машинобудування в Олександрівську, Харкові, Одесі, Єлизаветграді, Києві, Херсоні, Миколаєві та Бердянську.

На відміну від дореформеного періоду цукрова, винокурна, тютюнова, борошномельна, шкіряна та інші галузі промисловості, пов'язані з переробкою сільськогосподарської сировини, переміщуються із сіл у міста. Ще 1887 р., напередодні промислового підйому, в містах проживало 100 % робітників, зайнятих у спиртогорілчаному виробництві, 66 % — в обробці волокнистих речовин, 58,5 % — у пивоварінні, 54,0 % — у тютюновому виробництві, 80,9 % — у виготовленні екіпажів, музичних інструментів, виробленні мінеральних масел. У подальшому ця тенденція прогресує і в

містах також розвиваються хімічна, деревообробна та інші промислові галузі. У тих випадках, коли підприємства зберігались у селах, їх розвиток усе-таки контролювався розташованими у містах галузевими управліннями та банками (наприклад, у цукровому виробництві).

Наприкінці XIX ст. почався процес концентрації виробництва. Організуються цукровий синдикат, "Продамет", "Продвугілля", "Врожай" та інші корпорації. Зникає чимало дрібних підприємств, розорюються кустарні майстерні, виробництво концентрується в містах на великих заводах. Так, на Дніпровському заводі в Кам'янському налічувалось 10 тис. робітників, на судноремонтному у Миколаєві — 9,4 тис., на Брянському в Катеринославі — 8,8 тис., на Петровському заводі в Єнакієвому — 8,4 тис., що й вносило корективи в структуру існуючих міст.

Важко переоцінити колосальне значення для України залізничного будівництва. На землях, що входили до складу Російської імперії, першою 1865 р. було споруджено гілку Одеса — Балта протяжністю 219 км. До 1871 р. залізницями, що становили вже 2191 км, було з'єднано найзначніші у ті часи міста Київ, Харків, Бердичів, Кременчук, Полтаву, Вінницю, Тирасполь, Слов'янськ. Незабаром на місцях вузлових станцій виросли залізничні міста Жмеринка, Конотоп, Козятин, Ворожба, Бірзула (нині Котовськ), а поблизу магістралей з'явилися промислові Юзівка (нині Донецьк), Костянтинівка, Краматорськ. У наступному десятилітті було прокладено ще 2643 км і з'єднано Катеринослав, Олександрівськ, Луганськ, Бахмут, Миколаїв, Севастополь, Суми, Черкаси тощо, а на залізничних гілках народились Дебальцеве, Алчевськ, Єнакієве, Лисичанськ, Криндачівка (пізніше Червоний Кут), Лозова та ін. У 1881—1890 рр. до залізниць, що збільшились, приєднались 1093 км, "підключились" міста Маріуполь, Кам'янське, Кривий Ріг, Умань тощо, а в останньому десятилітті XIX ст., коли протягли ще 2490 км, залізницею почали користуватися міста Чернігів, Житомир, Бердянськ, Глухів, Прилуки та інші.

Спочатку залізниці будували для перевезення сільськогосподарських товарів до ринків, згодом почали враховувати потреби промисловості. Таким чином, залізниці прискорювали розвиток міст, сприяли пожвавленню ділової активності населення. Якщо порівняти міста, приєднані до залізниці до і після 1890 р., то виявиться, що перші зросли у 2,9, тоді як другі — всього в 1,5 раза. Щоправда, для низки поселень залізничне будівництво відіграло фатальну роль. Воно призвело до майже повного застою раніше багатолюдних Бердичева, Брацлава, Остра та інших міст, розташованих на торговельних шляхових магістралях.

Подібно до українських земель у складі Російської імперії, в Австро-Угорській імперії на правах колонії існували Галичина, Буковина й Закарпаття. Однак, на відміну від Південної України, яку Росія "позбавляла не стільки ресурсів, скільки її ж капіталу і потенційних прибутків" [1], західні регіони України були лише ринком збуту промислової продукції метрополії та джерелом дешевої сировини. Тому промисловість тут розвивалася повільно, вона була розосереджена по дрібних підприємствах і часто зберігала напівсільський характер. 1902 р. у Галичині налічувалось усього 147, а в Закарпатті — 17 підприємств з кількістю 100 працівників і більше. Основні галузі промисловості —

[1] *Субтельний О.* Україна: Історія. — 2-ге вид. — Київ, 1992. — С. 239.

винокурна, борошномельна, тютюнова і пивоварна — були пов'язані з переробкою сільськогосподарських продуктів. Важливого значення надавали лісовій та деревообробній промисловості. Лісопильні заводи були у Стриї, Сколе, всього у Східній Галичині 1890 р. налічувалось 133 лісопильні. Чимало їх було і на Буковині та в Закарпатті. Невеликі меблеві фабрики працювали у Львові, Ужгороді та інших містах. Хімічна переробка деревини здійснювалась у Перечні, Сваляві, Великому Бичкові. Спостерігалась тенденція до концентрації виробництва в паперовій і поліграфічній промислових галузях.

Поступово розвивалися також озокеритна, вугільна й соляна галузі. Особливо яскраво хижацька експлуатація українських надр проявилася в розвитку нафтової промисловості. В 70-х роках XIX ст. у Галичині добували по 20 тис. т нафти, 1900 р. — 326,3 тис., а 1909 р. — вже 2 млн т, що перед Першою світовою війною становило 5 % світового видобутку нафти. Проте нафтоперегінні заводи знаходились в Австрії й Угорщині, а нафтові промисли концентрувались в районі Дрогобича і Борислава. Колоніальна відсталість Західної України проявилась і в сфері транспортних зв'язків, хоча саме тут, вперше на теренах України, ще 1861 р. було прокладено залізничну магістраль Львів—Перемишль. Так, 1900 р. у Галичині налічувалось всього 2704 км залізниці, а на Закарпатті — 500 км, які мали не стільки господарське, скільки стратегічне значення.

Одним із найважливіших стимулів розвитку багатьох українських міст, як і раніше, залишалася торгівля. Внутрішня торгівля набувала важливого значення у промислових центрах, що в той час формувались. Її роль була вагомою й у великих містах, де розвивалися різні галузі промисловості та ремісництва. Панівні позиції вона зберігала в невеликих селищах міського типу. Про розмах внутрішньої торгівлі свідчить те, що 1894 р. тільки на Правобережжі та Лівобережжі було проведено 3163 ярмарки, товарообіг яких становив 60,7 млн карбованців. Те саме відбувалося й у західноукраїнських містах. Перший крайовий хлібний ярмарок було проведено у Львові 1879 р., по 30 ярмарків відбувалося щороку в Ужгороді, Мукачевому, Береговому та інших містах Закарпаття, торговими центрами Буковини були Чернівці, Вижниця і Садгора [2].

З розвитком капіталістичної економіки швидко зростали й обсяги зовнішніх операцій. За експортом хліба основне місце в Російській імперії займали чорноморсько-азовські порти України. Через них в 1876—1880 рр. до країн Західної Європи відправили понад 31 млн пудів пшениці, а в 1885—1898 рр. вивіз збільшився до 84 млн пудів. Товарообіг портових операцій неухильно розширювався, що й зумовлювало досить високі темпи розвитку та надзвичайну активність ділового й культурного життя приморських міст.

Велику питому вагу мало дрібне ремісниче і кустарне виробництво, продовжував існувати цеховий устрій. Наприклад, в Одесі 1890 р. у 25 цехах працювало 3926 майстрів, 4069 підмайстрів і 2556 учнів, а на теренах Буковини під наглядом Буковинської торгово-промислової палати 1871 р. налічувалось близько 550 шевців-майстрів з 400 робітниками і 549 учнями [3]. Великими ремісничими центрами були Київ, Львів, Мукачеве, Миколаїв, Харків та інші міста. З часом значні ремісничі

[2] Історія Української РСР: У 8 т. 10 кн. — Київ, 1978. — Т. 3. — С. 458—459.

[3] Там само. — С. 308, 458.

майстерні перетворювались на мануфактури, а ремісницько-мануфактурні — на заводи та фабрики, які оснащувалися сучасним обладнанням.

Розвинуте капіталістичне виробництво потребувало добре освічених і кваліфікованих кадрів. Враховуючи це, монархічні режими Росії та Австро-Угорщини були змушені послабити значення станового принципу і значно розширити систему освіти. Наприкінці 90-х років XIX ст. на українських землях у межах Російської імперії налічувалося близько 17 тис. початкових шкіл, 129 гімназій, 19 реальних і 17 комерційних училищ, 3 інститути та 3 університети. Проте й цих закладів виявилось вкрай недостатньо, а через високу платню за навчання вони були недосяжними для багатьох робітників і селян, навіть більше половини міського населення залишалось неграмотним. У самому викладанні насаджувались реакційні погляди, ігнорувались національні мова й культура. Така сама похмура картина спостерігалась і в Західній Україні. 1914 р. у Галичині з 1000 осіб українського населення школу відвідували тільки 57 дітей. Переважна більшість начальних закладів призначалась для поляків, мадярів тощо. Наприклад, у Закарпатті з 917 шкіл лише в 34 навчання здійснювалось українською мовою. Серед учнів середніх шкіл українці в Галичині становили 27,7 %, а на Буковині — 20 %. Незначною кількість студентів-українців була в трьох вищих навчальних закладах — Львівському й Чернівецькому університетах, Львівській політехніці. Навчальні заклади і тісно пов'язані з ними наукові установи набували значення важливого містотворного чинника. Вони концентрувалися у найбільших містах, приваблювали туди населення й істотно впливали на розпланувальну організацію міст.

Містотворне значення адміністративних установ у цей період стає незначним. Часто-густо спостерігається швидший розвиток промислового й портового міста порівняно з губернським. Наприклад, у Херсонській губернії два міста — Одеса та Миколаїв — набагато випереджали губернське і за активністю ділового життя, і за чисельністю населення. Показником адміністративної значущості в добу капіталізму були не стільки державні установи, скільки фінансові корпорації, банки, кредитні контори й товариства. У найзначніших містах України — Києві, Одесі, Львові, Харкові, Станіславі, Катеринославі їх налічувалося по кілька десятків. Тісно пов'язані з промисловістю, транспортом, зовнішньою торгівлею та міжнародним капіталом, вони визначали не тільки економічний розвиток місця своєї дислокації, тобто міста, але й навколишньої округи, а іноді всієї країни.

Демографія. Наслідком бурхливого економічного розвитку міст ставало швидке збільшення їх населення. Зазначимо, що в українських містах збільшення населення удвоє випереджало загальноросійські показники [4], але було далеко не рівномірним. Так, у Чернігівській губернії міське населення зростало тими самими темпами, що й сільське. Незважаючи на трохи вищі показники, аналогічною ситуація була й у Волинській, Подільській та Полтавській губерніях. Високі темпи росту міського населення в Херсонській, Київській та Харківській губерніях пояснюються розвитком лише Одеси, Києва і Харкова. Дуже стрімко збільшувалось міське населення у Катеринославській губернії та північних повітах Таврійської, де поряд

[4] *Вологодцев И. К.* Особенности развития городов Украины. — Харьков, 1930. — Вып. 2. — С. 97—146.

із Катеринославом швидко розвивались промислові центри Донецького та Криворізького басейнів. У другій половині XIX ст. розвивалися переважно чотири міста — Одеса, Київ, Харків, Катеринослав. Вони збільшилися у 3,3—5,7 раза, в підсумку кількість їх мешканців 1897 р. становила 35 % загального міського населення України.

Кількісне зростання міського населення в другій половині XIX ст. супроводжувалось якісними зрушеннями. У міру розвитку міста помітно зменшувалась кількість людей, які існували переважно за рахунок обробки присадибних ділянок, полювання й рибальства, та збільшувалася частка населення, зайнятого у сфері промисловості й транспорту. Питома вага державних службовців збільшувалась зі зменшенням розмірів міста. Це пояснюється спадщиною феодально-кріпосницького режиму, яка полягала в тому, що адміністративні привілеї надавали не тим містам, що швидко зростали на господарчому підґрунті, а поселенням з традиційною концентрацією дворянства. Особливо показовою є закономірність зростання самодіяльного населення в міру збільшення міста, що свідчило про посилення активності саме капіталістичного населеного пункту.

Швидке зростання чисельності міського населення спостерігалось також у Західній Україні. В XIX ст. там налічувалось 59 міст, у тому числі у Східній Галичині — 42, на Північній Буковині — 8 і в Закарпатті — 9. Так, у 1881—1890 рр. кількість мешканців галицьких міст збільшилась на 12 %, а в наступному десятилітті — на 11,7 %; населення закарпатських міст впродовж другої половини XIX ст. виросло вдвічі. У Галичині особливо інтенсивно розвивалися Львів, Станіслав, Борислав, Дрогобич, Стрий, Коломия, на Буковині — Чернівці, у Закарпатті — Ужгород, Мукачеве, Берегове. Однак через колоніальну відсталість промисловості західноукраїнські міста розвивалися значно повільніше, ніж в Австро-Угорщині, і вони не були спроможні поглинути мігруюче сільське населення, яке в пошуках засобів існування залишало свої домівки. Чимало селян рухалося в Угорщину, Чехію, Південну Україну, Пруссію, Францію, Данію. А наприкінці століття почалася масова міграція до Америки, внаслідок чого сотні тисяч українців виїхали у США та Канаду. До речі, в цей час десятки тисяч селян із Правобережної та Лівобережної України теж залишали свої рідні села та освоювали для Російської імперії землі Сибіру й Далекого Сходу. Професійна структура мешканців західноукраїнських міст мало чим відрізнялася від розглянутої раніше в містах України, що знаходились в межах Російської імперії. Зате у національній структурі частка поляків і угорців, особливо серед привілейованих верств населення, була значно більшою.

Типи міст. Із розвитком капіталістичних відносин іншою стає класифікація міст. Якщо на початку й у середині XIX ст. селища за рідким винятком відповідали тій “табелі про ранги”, що була офіційно узаконена, то тепер становище змінилося. Повітові міста нерідко переганяють губернські, заштатні — повітові й т. ін. Неприйнятною виявляється й класифікація міст за географічною ознакою, тому що з розвитком залізничного та водного транспорту зникали натуральний характер господарства та феодальна замкненість міст. Важко диференціювати міські поселення також за кількістю населення, хоча цей критерій ближче за все до істини, оскільки економічної стабілізації тоді ще не передбачалось і буквально впро-

довж кількох років міста переходили з одної групи до іншої. Тому єдиним принципом класифікації може стати та містотворна база, на підставі якої міста розвивалися, збільшувалось їх населення, формувалася розпланувальна структура, забудовувалися сельбищні території, зводилися споруди громадського центру, змінювалися силуети й панорами. З урахуванням комплексу взаємодіючих містотворних чинників і потенційних можливостей розвитку міст їх можна класифікувати таким чином.

1. Великим (універсальним) містам притаманний складний і досить різноманітний комплекс чинників для розвитку: обробна промисловість, зовнішні торгівля і транспорт, внутрішня торгівля і ремесло, освіта й культура, адміністративно-фінансові органи. Чисельність їх населення ще на світанку капіталістичного розвитку перевищила 100-тисячну межу. До них в економічному й культурному відношеннях тяжіли величезні території. Це — Одеса, Львів, Київ і Харків.

2. Промислові міста. Найзначніша частина їх самодіяльного населення була зайнята у певній промисловій галузі, вони рано налагоджували зручний зв'язок з довколишнім регіоном і країною. Торгівля, ремесло та інші фактори мали локальне значення, тобто супроводжували, а не визначали розвиток населеного пункту. За темпами розвитку це найшвидше зростаючі міста. Тому серед них і багатолюдний Катеринослав, і Юзівка та Луганськ, у яких у 1914 р. мешкало понад 50 тис. осіб, і Олександрівськ, Борислав та інші міста, що трохи не досягли цього рубежу.

3. Транспортні міста — новий тип міст, що народився саме у цей час. До них належать поселення, що сформувалися при вузлових залізничних станціях, такі як Знаменка, Коростень, Конотоп, Жмеринка тощо. Більших розмірів досягали портові міста, де морський і залізничний транспорт доповнювалися промисловістю. Серед них — Миколаїв, Маріуполь, Бердянськ і почасти Херсон.

4. Торгово-ремісничі міста — найчисленніша група міст України. Серед них — Житомир і Полтава, Суми та Біла Церква, Бердичів й Умань, Тернопіль і Станіслав, Ужгород і Чернівці та багато інших. Незважаючи на деякі відмінності в кількості населення, їх об'єднує очевидне переважання ремісничо-торгового сектору над промисловим і досить повільні темпи розвитку. Населення, якщо й збільшувалося, то в основному за рахунок природного приросту. В устрої цих міст зберігалося багато феодально-кріпосницьких пережитків. Тому тут досі важливе значення мали адміністративні органи, як і раніше, впливовими і численними залишались стани дворянства й духовенства. Нарешті, нерідко значна частина самодіяльного населення існувала тут за рахунок присадибного господарства або торговельного пожвавлення у базарні дні.

5. Гарнізонні міста. На теренах України існували також міста, де постійно розташовувались великі військові частини. До них можна віднести Севастополь, Очаків, Чугуїв, Вінницю, Єлизаветград та низку інших, в яких кількість військовослужбовців становила від 32 до 46 % самодіяльного населення.

Розпланувальні структури та композиційні системи. Насичення міст промисловими виробництвами, транспортом, торговельними й навчальними закладами, зростання населення зумовлювали дуже швидке розширення їх території. Міста остаточно втрачали кордони. Вже давно не існувало карантинних застав, ровів і насипів, що колись слугували міською межею. Вони залишилися у пам'яті старожилів та ще

на затверджених імператорами планах міст, і давно перестали відповідати істинному стану речей.

Більше того, вони відігравали негативну роль. Адже дія закону 1872 р., згідно з яким деякою мірою обмежувалася сваволя приватних забудовників у містах, не поширювалася на передмістя, слободи, приміські села й місцевості. Там необмежене будівництво велося стихійно. Осідаючи на околицях, промисловість і зовнішній транспорт утворювали своєрідний "індустріальний бар'єр", який перешкоджав територіальному розвитку міста. Це призводило до того, що забудова всередині цього кільця спочатку сильно ущільнювалася, поступово забудовувались вільні ділянки, збільшувалася поверховість споруд, а після використання всіх можливих резервів, виходила за межі "бар'єру", утворюючи нове кільце сельбищних кварталів і промислових підприємств. Таке черезсмужжя значно погіршувало санітарний стан міст і ускладнювало транспортне сполучення окремих районів.

У результаті територіальні розміри деяких українських міст збільшувались у кілька разів. Вони поглинали не лише найближчі передмістя, слободи, а й досягали колись віддалених сіл і хуторів. Нарешті, в орбіту впливу великого міста потрапляли далеко розташовані селища і по дорозі до них виростали поки ще ізольовані житлові утворення — у недалекому майбутньому міські передмістя. Статичність і замкненість міст феодальної доби відходять у безповоротне минуле; капіталістичне місто набуває певної динамічності, рухомості й активно контактує з довкіллям.

Напрямки розвитку міських територій, певна річ, залежали від трасування міжселищних шляхів. Особливо активною щодо цього була залізниця. До неї "прив'язувалася" низка промислових підприємств, поблизу яких невдовзі з'являлися робітничі селища та слободи. Нерідко спостерігалася й інша картина. Заклади промисловості або торгівлі осідали в передмістях, селах, що знаходилися неподалік міста. Після цього вони інтенсивно розвивалися і, тяжіючи до міста, дуже швидко заповнювали територію, що колись їх розділяла.

Поряд із кількісним збільшенням території міста якісно змінювалось його розпланування. Примхливе та нерівномірне обростання первісного ядра новими утвореннями створювало мальовничу мозаїку вулиць, провулків і тупиків. Особливо яскраво це проявилось у містах, заснованих наприкінці XVIII — на початку XIX ст. з характерною для класицизму чи ампіру розпланувальною структурою (Катеринославі, Одесі, Херсоні, Верхньодніпровську тощо). Закріплена капітальною забудовою вона зберігалась у центральних зонах і геометричною чіткістю вулиць і площ досить сильно контрастувала з мальовничою структурою околиць. Розпланувальний контраст відмінних ділянок міста зберігався навіть тоді, коли нові слободи, що приєднувались до основного ядра, мали регулярне сітчасте розпланування. А це траплялося нерідко, тому що механічна розбивка на прямокутні й квадратні ділянки вважалася найзручнішою для щільної забудови та найекономнішою. Проте і в цьому разі нові слободи набували свого модуля, свого масштабного співвідношення вулиць і кварталів і, нарешті, зовсім іншої орієнтації по сторонах світу, бо все це вирішувалось залежно від загальної площі, розмірів, кордонів і характеру місцеположення колишнього землеволодіння, що перетворювалось на сельбищне утворення. В результаті розпланувальні системи міст і суміжних слобод чи передмість не тільки не збігали-

ся, а й не були зв'язані композиційно. І лише в деяких випадках завдяки контрастам рельєфу розмаїття розпланувальних побудов відповідало місцевості і ставало цікавим та виразним у художньому відношенні.

У другій половині XIX ст. українські міста поступово втрачали функціональну злагодженість різних частин міського організму. Виробнича зона міст виявилась не лише занадто роздрібненою, а й розміщувалась зовсім непродумано стосовно сельбищної території. Як уже наголошувалось, на околицях міст спостерігалось черезсмужне розташування промисловості та житла. До цього можна додати, що й у середмістях на базі ремісницьких майстерень виникали промислові підприємства. Наприклад, у Києві фабрики і заводи будували не тільки на Шулявці, Плоскій частині чи Куренівці, а й на Вознесенському узвозі (макаронний завод), на Маловолодимирській вулиці (пивоварний завод); в Одесі — не тільки за Дальніми Млинами, на Бугайовці чи Пересипу, а й на Французькому бульварі (винний і пивоварний заводи), на вулицях Тираспольській та Троїцькій (тютюнові фабрики) тощо. Природно, всі вони погіршували умови проживання не лише в тих кварталах, де були розташовані, а й у сусідніх, привносили туди гуркіт і кіптяву машин, потужний транспортний гомін і пилюку товарних складів і дворів.

Настільки ж безсистемно у структуру міст вклинювалися транспортні системи і складські зони. У цьому відношенні показовими є міста, розташовані на берегах морів і річок, — Херсон, Кременчук, Одеса, Київ, Катеринослав та ін. Прибережні смуги тут виявились зайнятими складами, промисловими підприємствами. Кінець-кінцем міста були відрізані від водних акваторій, розпланувально не пов'язані з ними, панорами спотворені безрадісною та похмурою виробничою забудовою, нарешті, міські мешканці позбавлені кращих місць для відпочинку.

Небажання рахуватися з принципами функціонального зонування позначилося й у "підключенні" міст до залізничної мережі. Само по собі воно мало величезне прогресивне значення і відіграло чималу позитивну роль у розвитку економіки кожного міста. Проте, трасуючи залізничні колії, далеко не завжди враховували сучасний стан і можливості міських транспортних зв'язків і, природно, майже не замислювалися над перспективним розвитком структури населеного пункту. Вже на той час сельбищні території виявилися роз'єднаними, в їх товщу начебто "вклинювалися" товарні станції, паровозні депо, величезні склади і промислові підприємства, що тяжіли до залізничної магістралі. Внаслідок цього різко погіршувався санітарний стан багатьох міських районів, ускладнювався вихід до водних басейнів, уздовж яких тягнулися залізничні колії, та переривалися транспортні зв'язки між досить великими частинами міста.

Зовсім новим явищем у містобудуванні України періоду капіталізму стало виникнення в структурі міст зон відпочинку у вигляді парків, скверів, пляжів і курортів. Раніше сади й парки, за рідким винятком, належали приватним особам. У процесі капіталістичної урбанізації їх стає помітно менше або вони остаточно знищуються, поступаючись місцем мурованим громадам прибуткових будинків. Характерні відомості, наведені одним із провідних містобудівників М. Диканським щодо міст Криму, де через інтенсивну забудову відношення площі садів до сумарної площі міста на 1915 р. у Євпаторії зменшилось до

0,7 %, Ялті — 0,7 %, Феодосії — 0,3 %[5]. Природно, санітарні умови проживання у великих містах різко погіршувались і, щоб розв'язати проблему "легенів міста", власті змушені були розпочати будівництво зелених масивів громадського користування. У Києві, Львові, Одесі та інших українських містах виникають парки.

З розвитком водопостачання починають влаштовувати сквери й зелені алеї вздовж тротуарів на вулицях. Інколи навіть перед прибутковими будинками і деякими громадськими спорудами створюють палісадники. Проте в цілому озеленення розподілялось по території міста далеко не рівномірно. Воно зосереджувалось у центральних частинах міста або неподалік них. А робітничі околиці, які найбільше страждали від кіптяви заводських труб і гуркоту потужних машин, були позбавлені зелені й задихалися від пилюки та бруду.

Наприкінці XIX ст. почало розвиватися санаторне й курортне будівництво. Це особливо стосувалося південних приморських міст. Проте його обсяги залишалися незначними, воно майже повністю здійснювалося на приватні кошти, тому санаторії, курорти, водолікарні призначалися переважно для заможних верств населення.

4.4.2. Містобудівна культура

Громадські центри. Як і в попередню епоху, зона громадського центру в невеликих містах зберігала компактність, а з укрупненням міста поряд із загальноміським формуються й розвиваються районні центри, але загалом їх територіальні розміри значно збільшуються. Якщо в середині XIX ст. на міській площі розташовувались майже всі споруди громадського призначення, то тепер навіть головної вулиці виявляється недостатньо, і будівлі зводять на прилеглих площах, проспектах і вулицях. Фактично центр уже охоплює значну територію і подібно до міста в цілому, не маючи чітких кордонів, набуває динамічного характеру. Він включає в себе пасажі, криті ринки, вокзали, банки, біржі, споруди міських дум і управ, палаци губернаторів, судові установи, різні управління, навчальні заклади, театри, бібліотеки, музеї та численні інші будинки. Вже само по собі розширення й розгалуження типологічного комплексу громадських споруд приводило до територіального розширення і значно ускладнювало просторові та функціональні зв'язки між ними.

В основному громадські споруди будували на ділянках, викуплених у приватних власників, адже щодо територіальних резервів наприкінці XVIII — на початку XIX ст. не потурбувались. І на перший погляд може скластися враження, що місцеположення нових споруд цілком залежало від вартості землі й вибиралось без системи. Однак насправді через удаваний хаос вже наприкінці XIX ст. почали вимальовуватися групи споріднених за призначенням закладів, що розташовувались по сусідству у певній частині громадського центру. Ще наочніше це виявилось на початку XX ст., коли перейшли до спорудження великих комплексів. Біля залізничного вокзалу групувались споруди, пов'язані з транспортом, готелі. Біржа, кам'яниці банків і кредитних управлінь складали діловий центр, розкішні магазини й пасажі, вишикувані вздовж головної вулиці, — торговий центр. Вищі навчальні заклади будували великими комплекса-

[5] *Диканский М. Г.* О застройке лечебных местностей с точки зрения современной практики градостроительства // Зодчий. — 1915. — № 7. — С. 66.

ми, що включали в себе навчальні корпуси, гуртожитки, бібліотеки, майстерні, клініки при університетах тощо. У такий самий спосіб на периферії міста виникли великі комплекси військових навчальних закладів або багатопрофільних лікарень.

В архітектурному обличчі споруд громадського призначення втілилися характерні для епохи тенденції раціоналізму. У містобудівному аспекті вони відобразились єдністю форм стилізації для кожного типу споруд. Наприклад, флорентійський ренесанс вважався найприйнятнішим для банків, античні форми — для музеїв і бібліотек, середньовічні — для церков різних віросповідань. Це почасти сприяло цільності частин міського центру.

Однак слід зазначити, що таке стихійне формування згустків громадських споруд деяким міським діячам і архітекторам видавалося недостатньо ефективним. За прикладом османівської реконструкції Парижа, "проломів" у Кельні, Дрездені, Гамбурзі, Неаполі в Україні виникли ідеї та навіть проекти реконструкції центральних зон міст із частковим знесенням житлових будинків і створенням широких, парадних магістралей, які оббудовували громадськими спорудами[6]. Проте подібні "хірургічні операції" міського організму не були здійснені через занадто високу вартість землі та недостатню зацікавленість у цьому як держави, так і приватного капіталу.

Значно пліднішою виявилась інша популярна у ті часи містобудівна концепція, яку блискуче втілили в життя будівельники Рингштрассе у Відні. У низці українських міст (наприклад, Львові, Одесі) зодчі створювали кільцеві магістралі з громадською забудовою на місці колишніх укріплень, що втратили своє оборонне значення. Їх виконання помітно полегшувалось тим, що земельні ділянки тут не були приватною власністю.

Ансамблі. Навіть за умови високохудожніх стилізацій сукупність різних споруд, створених у різних стилях, надавала місту еклектичного характеру. Почасти збулися мрії Миколи Гоголя, який писав: "...нехай же вона (архітектура. — *Ред.*), хоча б уривками являється серед наших міст у такому вигляді, у якому вона була при віджилому вже народі". Проте у своїй переважаючій масі споруджувані у періоди будівельних гарячок кам'яні громади прибуткових будинків і громадських споруд рідко могли "приймати сувору зовнішність, демонструвати веселий вираз, дихати далекою давниною, блищати новизною, проймати жахом, виблискувати красою". Частіше за все вони "блищали" прагненням віддзеркалити минулі пластичні елементи й хизувалися багатомовністю свого декоративного оздоблення.

Незважаючи на це, неправильним буде стверджувати, що вигляд міст виявився понівеченим еклектичною архітектурою. Навіть на початку наступного, XX ст., коли завзято, несамовито відкидали мистецтво попередників, визнавали, що зодчі кінця XIX ст. створювали компактні архітектурні ансамблі. Дійсно, намагаючись вразити буянням декору, оригінальністю форм, екстравагантністю пластичних сполучень, розташовані поруч споруди, по суті, нейтралізували одна одну. Лише на початку XX ст. будівлі, створені в стилі модерн і наступних за ним "чистих стилях", своїми ясними й великими обсягами помітно "ви-

[6] *Гельфанд А. Д.* Докладная записка по поводу устройства в г. Одессе нового бульвара по направлению ныне существующих улиц Почтовой и Тираспольской. — Одесса, 1904.

пинались" із нейтрального тла багатомовної архітектури XIX ст. і почасти порушували ансамблевість забудови.

Зазначимо, що термін "ансамблевість" для забудови вулиць і площ капіталістичної доби слід вживати із застереженнями. Адже групи різностильових споруд різнились за модулем, ритмікою та масштабними співвідношеннями, не існувало головного ядра просторової композиції — провідної об'ємної домінанти. І все ж будівлі створювали загальний настрій симетричними площинами своїх фасадів і надмірністю декору.

Таких ансамблів було чимало створено у кожному місті України. Досить типовим і цікавим серед них був фронт багатоповерхових будинків на вулиці Миколаївській (нині Архітектора Городецького) у Києві, побудованих наприкінці XIX — на початку XX ст. Е. Брадтманом і Г. Шлейфером. Попри те, що вулиця забудовувалась одночасно і за проектами одних зодчих, кожна з будівель відрізнялась не тільки декоративними деталями і характером їх рисунку, а й стилем. Проте подібність великих мас, спільність масштабу, дрібний малюнок декору, надлишок деталей зумовлюють цілісність загального враження, створюють настрій урочистої, декілька сентиментальної моці.

Менш прийнятним стало будівництво нових споруд в історично сформованих і художньо цілісних ансамблях площ, вулиць і бульварів. Значно перевершуючи старовинну забудову за своїми габаритами, різко відрізняючись за архітектурним стилем, нові споруди часто-густо спотворювали створений попередниками органічний і ясний художній образ. Як приклади можна навести Контрактову площу в Києві, Грецький базар в Одесі, Круглу площу в Полтаві й чимало інших ансамблів в українських містах. Спричинене це було, з одного боку, неповагою до художніх традицій і поверховим розумінням стилю, а з іншого — пасивним сприйняттям громадського простору міста, яке відобразилося й у принципах забудови міських площ.

Підкреслюючи стильове розмаїття житлових і громадських споруд на центральних вулицях міст, слід іще раз наголосити на одній особливості. Кожна будівля прагнула виділитися серед сусідніх. Однак наслідок виявлявся зворотним, результат — парадоксальним. Перенасичені різноманітними пластичними елементами, площинно трактовані фасадні композиції виявлялися нейтральними і врешті-решт зливались у суцільний фронт забудови вулиці-коридору. Виструнчені в ряд, збігаючись за своєю висотою, вони часто-густо формували виразні архітектурні ансамблі.

Поряд з ансамблями вулиць, що не мали чітких пластичних кордонів і могли тягнутися нескінченну кількість кварталів, епоха історизму почала розробку ще одного типу ансамблів — комплексів функціонально споріднених будівель, розташованих всередині кварталу або значної за розмірами земельної ділянки. Ними стали великі багатопрофільні лікарні, корпуси навчальних аудиторій, лабораторій і майстерень навчальних закладів. Тепер важливу роль відігравало не лише вирішення чільних фасадів будівель, розміщених на червоних лініях кварталів, а й внутрішніх об'ємів. Ця увага до функціональних внутрішніх зв'язків і відповідно до створення виразної картини всередині кварталу знаменувала подальший значний крок у розвитку стилю. Поряд із цим цілісно вирішені групи споруд привносили новий масштаб у сприйняття тих районів міста, де були розташовані.

Ці ансамблеві композиції відіграли велику роль у розвитку містобудування.

Панорама центральної частини Харкова.

Адже багато віків, згадаємо Ренесанс, бароко і класицизм, ансамблі складалися зі споруд, орієнтованих на зовнішні простори (вулиці, площі, еспланади). Тепер же групою крапкових об'ємів організується внутрішнє просторове середовище і формується система функціонально зумовлених зон і естетично виразних взаємопов'язаних просторових осередків. Тим самим якоюсь мірою готувався ґрунт для розвитку ідей вільного розпланування та забудови, що стали панівними у наступному, XX ст.

Компоненти міського організму. У формуванні архітектурного вигляду міста ледь не першорядне значення багато сотень років надавали *площам, майданам.* Вони створювали образ міського інтер'єру, були вузловими пунктами вуличної системи і, нарешті, розпланувальними ядрами функціональних зон міста. Тепер ситуація кардинально змінюється. Площа капіталістичному місту майже не потрібна. Громадське життя буржуа пасивне, на першому плані — особисті інтереси і тому центр ваги архітектурної діяльності переноситься на будівельну ділянку і комфортабельну квартиру. А для військової муштри, урочистих маршів і парадів, які рідко траплялись у провінційних містах України, цілком підходили плаци на околицях поселень.

Адміністративні й фінансові установи не часто розташовувались на багатолюдних площах. Одним із винятків була забудова Миколаївської площі у Харкові, на якій вже наприкінці XIX ст. розмістилось три банки, а на початку XX ст. до них додалося ще п'ять. Так само, як і адміністративні, відживали своє ринкові площі. Замість відкритих базарів, де активність торгівлі залежала від пори року і погоди, починають спо-

руджувати криті ринки. Наприкінці XIX ст. на старих торговельних площах виросли Новобазарний ринок в Одесі та Галицький у Львові. Щоправда, через недостатню матеріальну базу міст криті ринки не могли збудувати повсюдно. Тому, плануючи нову забудову, за традицією залишали невелику площу для торгу.

Майже повністю щезають із містобудівної практики колись обширні соборні площі. Відкритий простір навколо церков, необхідний для ритуальних обходів у престольні свята, звужується майже до мінімуму. Яскравим підтвердженням цього є один із головних творів епохи — Володимирський собор у Києві, який більше пов'язаний з простором Бібіковського бульвару, ніж з невеликим майданчиком навколо споруди. Більшість храмів "занурюється" у масив квартальної забудови і звертається до вулиці одним із фасадів. Наприклад, Успенська, Лютеранська, Реформаторська, Іллінська та інші церкви в Одесі, костел св. Миколая, караїмська кенаса, Лютеранська, Покровська та інші церкви в Києві, церква Олександра Невського у Кам'янці-Подільському, Воскресенська, Преображенська, старообрядницька Троїцька, Олександра Невського, Озерянська та інші церкви у Харкові тощо.

Ледве не єдиними суттєвими причинами влаштування площ, необхідних капіталістичному місту, крім створення за інерцією торгових, були транспортні міркування. У зв'язку з цим у багатьох українських містах низка нових і старих площ починає використовуватися для кільцевих розв'язок трамваю, розвантаження активного руху в районі залізничних вокзалів.

Розміри площ повністю залежали від розпланувального модуля сельбищних утворень і у більшості випадків являли собою елементарно незабудований квартал. Наочною ілюстрацією може слугувати розроблений у 1842 р. і уточнений у 1861 і 1884 рр. генеральний план Кам'янця-Подільського, точніше його частини — "Нового плану", який оточував стародавнє середмістя геометричними сітками вулиць [7]. Тут передбачалося сім (!) площ, з яких шість були аналогічними прилеглим кварталам і лише Семінарська площа у північному районі міста передбачалась значно більших розмірів і складалася начебто з чотирьох незабудованих кварталів. Подібний принцип влаштування площ був найменш обтяжливим для проектувальників і мав певні зручності — у разі непотреби площу можна було легко перетворити на квартал, що нерідко й спостерігалось у містобудівній практиці тих днів. Зокрема, у Катеринославі було ліквідовано і забудовано чимало площ, що прилягали до Катерининського проспекту.

Звичайно, подібні площі виявляються пасивними стосовно вуличної мережі, не організують, а підкоряються їй. Щоправда, у зв'язку з тим, що жоден з боків площі не переривався і вулиці вливались у неї по кутах, виникали можливості для створення цілісного фронту забудови. Однак цю перевагу використовували нечасто.

Доволі рідко влаштовувались площі, популярні у містобудуванні ще з часів Стародавнього Риму, його військових таборів, тобто на перетині перпендикулярних магістралей (кардо і декуманус). Проте в добу історизму, застосовуючи цю композиційну побудову, площу позбавляють її організуючої сили. На-

[7] Проект "Нового плану" Кам'янця-Подільського та його повна реалізація стали "лебединою піснею" державного планування у XIX ст. Його здійснення фіксують архівні матеріали — РДВІА, ф. 418, спр. 695.

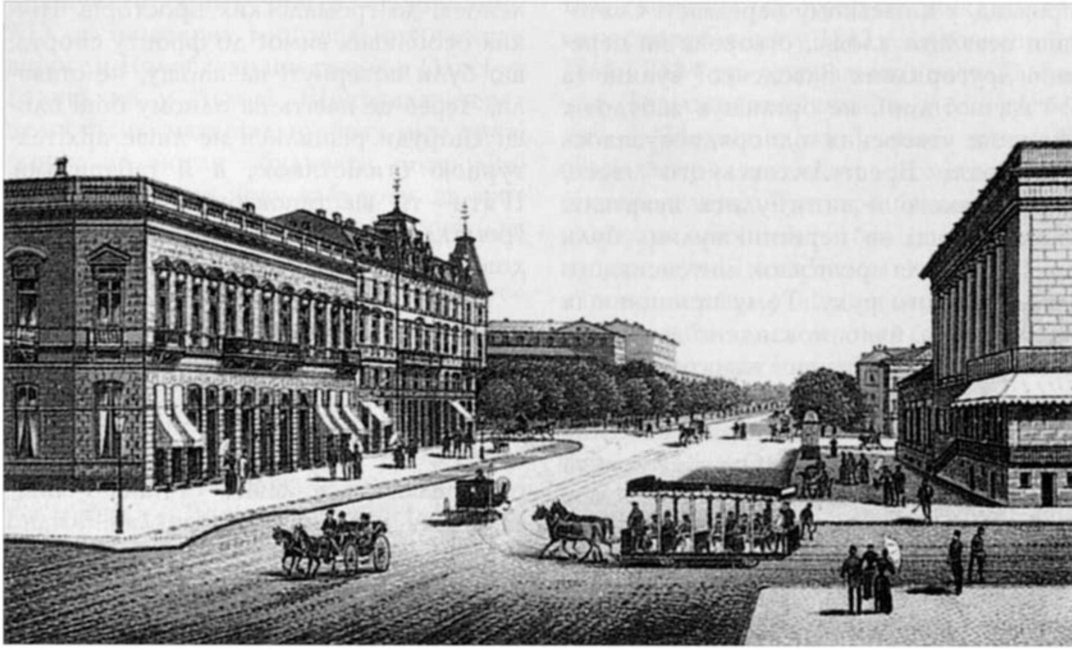
приклад, у київському передмісті Святошин невелика площа, створена на перетині другорядних Заводської вулиці та 2-ї Дачної лінії, не організує забудови. Житлове утворення підпорядковувалось магістралі Брест-Литовського шосе, вздовж якого й витягнулися квартали. Однак площі на перетині вулиць були зручними для розв'язок інтенсивного транспортного руху. Тому принципи їх накреслення було покладено в основу багатьох майданів, що влаштовувались навколо залізничних вокзалів. Це підтверджують приклади привокзальних площ у Києві, Львові, Одесі, Харкові, Полтаві, Єлизаветграді, Катеринославі та інших містах.

Форма площі також залежала від розпланувальної системи. У прямокутно-сітчастих утвореннях вона ставала квадратною або прямокутною у плані; в зоні сполучення двох вуличних сіток — трикутною або трапецієподібною, у прямокутно-діагональних системах — ромбоподібною або багатокутною, всередині радіально-концентричних — круглою. Все це підтверджують приклади Сінної, Фортечної, Катрановської площ у Єлизаветграді, Малої — у Кам'янці-Подільському, Кінної — у Харкові та багатьох інших. У сельбищно-виробничих утвореннях, що сформувались стихійно і розвивались безпланово, форми площ також не мали визначених обрисів. Круглих, напівкруглих або овальних площ у той час майже не створювали, якщо не рахувати велику площу в Єлизаветграді за колишньою фортецею і Пермським передмістям. Однак і там округлення торців було декоративним, за рахунок зелені, а сама площа залишалась такою ж прямокутною, як і прилеглі дачні квартали.

Забудова площ і майданів нічим істотним не виділялась із загальних міських панорам через різкий спад зацікавленості до громадських просторів. Ніяких особливих вимог до фронту споруд, що були повернуті на площу, не ставили. Через це навіть на одному боці площі споруди різнилися не лише архітектурною стилістикою, а й габаритами. П'яти- та шестиповерховим житловим громаддям сусідили миршаві двоповерхові будівлі.

Значно більшої уваги, ніж площам, у добу історизму приділяли *вулицям*. Урядові законодавства як Російської, так і Австрійської імперій регламентували ширину вулиць і висоту оточуючих споруд, а у місцевих постановах часом обумовлювались навіть ступінь і капітальність забудови. Наприклад, згідно з додатком до затвердженого проекту Києва 1874 р. передбачалось чотири розряди вулиць залежно від їх розташування у тій чи іншій частині міста та комунікаційної ролі. Тому й забудова їх мала різнитись і за будівельними матеріалами, і за розмірами, і за архітектурною значимістю. Втім ці постанови приносили мало користі. Адже у разі різкого підвищення вимог до фронту чільної забудови, домовласники залишали лицьовий корпус двоповерховим, а то й одноповерховим, зате у глибині ділянки споруджували чотири- й п'ятиповерхові будівлі, які давали чималий прибуток.

Вулиці міст у капіталістичну епоху різнилися також діловою активністю й транспортною насиченістю. За їх функціональним використанням можна виділити два основних типи: перший — магістралі, другий — житлові вулиці, провулки й тупики. По перших прокладали трамвайні колії, їх проїжджі частини брукували гранітом, тут влаштовували водостоки і тротуари, одну чи дві смуги з кожного боку проїжджого полотна засаджували деревами. Забудова тут була значно капітальнішою. Вулиці другого типу помітно поступалися першим



Забудова Рішельєвської вулиці. З гравюри Ю. Берндта.

за рівнем благоустрою і характером забудови. Крім того, залежно від місцеположення в структурі міста значно відрізнялося обличчя вулиць. Нерідко спостерігався приголомшливий контраст між добре впорядкованими вулицями центральних районів міста і вулицями околиць, де навіть магістралі не могли похвалитися ні капітальними спорудами, ні зеленим вбранням, ні прийнятним благоустроєм.

На орієнтацію вулиць за сторонами світу та інсоляцію будівель майже не звертали уваги. Так само, на відміну від попередньої доби класицизму кінця XVIII ст., вулицю не намагалися спрямувати на висотну будівлю. І церкви, і громадські споруди, як уже наголошувалося, нерідко опинялись у товщі квартальної забудови. Часто-густо нічим не замкнена перспектива прямої вулиці спрямовувалась у безкінечність. Вильотні магістралі, як Бібіковський бульвар і Брест-Литовське шосе, Велика Васильківська і Кирилівська вулиці у Києві, Сумська, Катеринославська, Німецька, Білгородська з Журавлівською у Харкові, Стрийська, Городоцька, Клепарівська з Варшавською, Личаківська і Зелена у Львові та багато подібних в інших містах України своєю динамічною спрямованістю начебто символізували урбаністичний дух епохи, зазіхання міст на довкілля, на панування над оточуючими територіями, що досить швидко поглинались.

Цьому сприяло й те, що в другій половині XIX ст. не надавали належного значення поперечним просторовим осям. З обох боків здіймалися шеренги тісно притиснутих один до одного будинків з площинно трактованими фасадами, що перетворювали вулицю на кам'яний коридор. Причому у зв'язку зі спорудженням п'яти-, шести-, а то й восьмиповерхових прибуткових будинків низка порівняно вузьких вулиць у

Забудова Володимирської вулиці у Києві.

центральних районах міст почала перетворюватись на кам'яні ущелини, бо у поперечному перерізі висота споруд помітно превалює над шириною. В цьому відношенні характерні такі вулиці у Львові, як Січових стрільців, Коперника (частина), Академіка Гнатюка, Князя Романа, Петра Дорошенка та багато інших, у Києві — Велика Житомирська, Маловолодимирська, Караваївська, Мерингівська тощо. Важко щось запам'ятати з безликої маси їх кам'яниць, хоча майже кожна з них і хизувалася рясною ордерного декору та орнаментального і скульптурного оздоблення.

Основною перешкодою доцільного трасування нових вулиць, як уже зазначалося, була приватна власність на землю. Через це навіть магістралі прокладалися занадто вузькими і не задовольняли зростаючі вимоги транспорту. Так, для розширення Малофонтанної дороги — Французького бульвару в Одесі з 17 до 25 м міському інженерові В. Зуєву довелось багато років вести переговори з власниками земельних ділянок. А Новоаркадійська дорога мала завширшки всього 17 м, що не досягало навіть рекомендованої норми 10 сажнів (21,3 м).

Соціальна й функціональна диференціація частин міста зумовила відмінності у формі та розмірах *кварталів*, характері та щільності їх забудови. Вже в 60—70-ті роки проявилася тенденція до парцеляції земельних ділянок і зменшення найбільших кварталів. Так, у Києві вже до 1874 р. великий квартал між провулком Обсерваторним, вулицями Львівською, Бульварно-Кудрявською та Іванівською виявився розрізаним на частини вулицею Павлівською і провулком Кадетським. У ці самі роки у Харкові великий квартал між вулицями Петинською, Молочною і площею Кінною був розсічений провулками Кремлівським, Власовським і Мурмиловським, а сусідня ще більша ділянка розчленована

Забудова вулиць Садової та Дерибасівської в Одесі.

вулицею Тарасівською [8]. Подібних прикладів можна навести десятки у кожному місті, бо індивідуальне житло з обширними господарським подвір'ям, городом і садом, характерне для минулої епохи, виявилось абсолютно неприйнятним для нового часу, коли житло перетворилося на товар. І так само, як різнилися типи жител різних прошарків населення (панська квартира, міщанський особняк, житло торгівця або ремісника, комірка робітника тощо), що тоді формувалися, відбувалось роздроблення кварталу або парцеляція будівельних ділянок.

Особливо виразно капіталістична трансформація кварталу проявилась у середмістях. Тут майже повністю витіснялася забудова попереднього часу, і стара розпланувальна структура пристосовувалась до нових вимог. Еволюція нової забудови відбувалась таким чином. Спочатку споруди займали вуличний фронт, потім перпендикулярно або паралельно чільному виростали дворові корпуси, які згодом з'єднувалися і охоплювали весь периметр ділянки. У подальшому зі зведенням нових корпусів формувалась ґратчаста система з похмурими дворами-колодязями із поганою вентиляцією. Через високу вартість землі в центрі та прагнення її власників мати максимум прибутків

---

[8] Зміни в розплануванні Києва і Харкова простежуються на генеральних планах — РДВІА, ф. 418, спр. 657, 681 та 687.

Забудова вулиці Коперника у Львові.

поширилися периметральний і ґратчастий типи забудови зі щільністю 70—80 % і занадто вузькими розривами між будівлями у половину їх висоти.

Загалом квартал являв собою механічну суму окремих просторових чарунок — дворів і різнорідних, різномасштабних будівельних об'ємів, які не формували внутрішньоквартального ансамблю. Архітектурно працюючим елементом в основному була стіна чільного фасаду. Бокові стіни житлових будинків або громадських споруд, що стояли майже на самій межі ділянки, пластично не розроблялись і являли собою гладенькі брандмауери. Через різні будівельні можливості та потреби забудовників сусідні будівлі істотно різнилися габаритами, внаслідок чого глухі, масивні брандмауери високих багатоквартирних будинків потрапляли в поле зору з боку як внутрішніх дворів, так і вулиці чи провулка. Причому часто їх вигляд був помітніший і вагоміший, ніж перевантажених ліпниною вуличних фасадів.

Наслідком приватної власності на землю і слабкої розробки містобудівного законодавства стало сукупне існування в межах одного кварталу житлових будинків, промислових об'єктів і громадських споруд. Можна навести десятки прикладів цього із будівельної практики самих різних міст України. Проте навіть коли квартал виконував виключно житлові функції, то й тоді у ньому переплітались у найрізноманітніших варіаціях і сполученнях житла різних соціальних груп населення. Все це, природно, призводило до того, що в ме-

жах окремої ділянки й кварталу в цілому існував конгломерат різних будівельних об'ємів із найрізноманітнішими архітектурними формами.

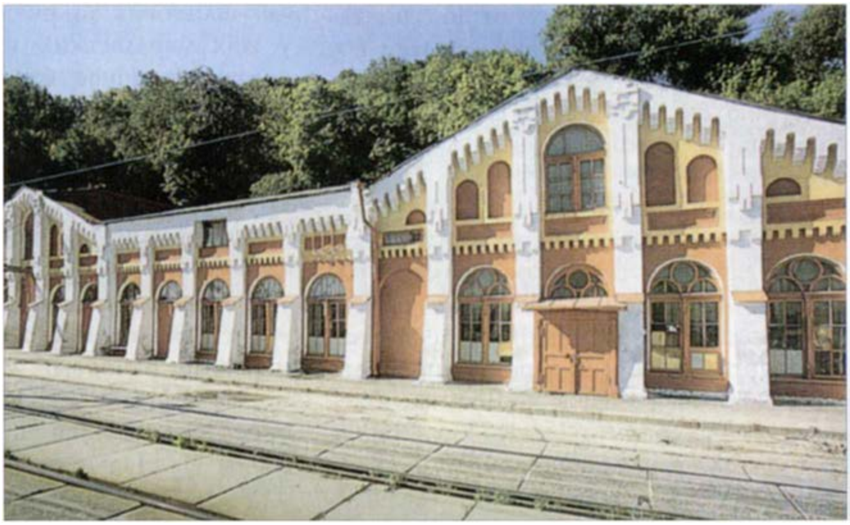
І лише наприкінці XIX ст. внаслідок значного ускладнення форм життя суспільства і розвитку містобудівної науки виявилось прагнення до локалізації певних функцій в забудові кварталу. Вище вже розглядалося значення внутрішньоквартальних ансамблів Одеси, Києва, Львова, Харкова та інших міст. Тенденція до функціональної відособленості виявилась і в житловій забудові пригородів-садів у Києві, Ялті чи Одесі, формуванні у Львові житлових районів Нового Львова, Кривчиць, Личакова з котеджами та віллами. Подібне явище спостерігалось також в Ужгороді та інших містах. Однак ці приклади були нечисленними, й інтер'єри міст у цілому, як і окремих кварталів, характеризувались надмірним розмаїттям.

Монументи. Епосі історизму притаманне бажання не лише вивчати минуле, використовувати його в архітектурній практиці, а й увічнити важливі події монументальними засобами і тим самим збагатити просторове середовище міст, внести в нього елементи реалістичної розповіді. Серед монументів найбільшої ваги набувають скульптурні пам'ятники. До їх створення залучаються провідні митці — М. Антокольський, Т. Баронч, Р. Бах, О. Більдерлінг, Т. Блотницький, Ф. Бругер, В. Демут-Малиновський, Т. Дикас, П. Евтельє, Б. Едуардс, П. Клодт, П. Забелло, Ю. Кузневич, Ю. Марковський, Л. Марконі, Л. Менціоне, М. Микешин, А. Обер, О. Опекушин, М. Пименов, Л. Позен, Ж. Полонська, А. Попель, М. Попов, К. Серве-Годебський, М. Чижов, В. Шервуд, І. Шредер, архітектори О. Бекетов, О. Бернардацці, О. Брюллов, Д. Грімм, Ю. Дмитренко, Р. Марфельд, В. Ніколаєв, К. Тон, В. Шервуд[9] та ін.

За традицією пам'ятники часто-густо встановлюють на міських площах: Богдану Хмельницькому в Києві, А. Фредру у Львові, М. Воронцову та Катерині II в Одесі, а також М. Гоголю у Ніжині. У більшості випадків вони займали серединне положення і трактувалися як дещо самостійне та незалежне від просторової структури площі та пластичних особливостей її забудови. Ця пасивність, байдужість до просторових координат випливали із такого. По-перше, самі скульптурні пам'ятники часто перевантажувалися всілякими атрибутами, символами й алегоріями, через що їх силует ставав нечітким, розмитим, форма в'ялою, зникала ясність орієнтації. По-друге, забудова площі була занадто нейтральною і майже байдужою до художнього змісту монумента. Тому пам'ятник орієнтувався або на головну споруду, якщо така була (наприклад, пам'ятник Миколі І — на Київський університет, Богдану Хмельницькому — на Софійський собор), або, частіше, він звертався до однієї з вулиць, яка вливалась у площу.

Нерідко пам'ятники встановлювали у паркових масивах і скверах, що продовжувало традиції збагачення парків різноманітними скульптурними композиціями і статуями. Як приклади можна назвати пам'ятники князю Володимиру в Києві, Я. Килинському і Б. Гловацькому у Львові. В Олександрівському парку Одеси, на високому пагорбі — залишку фортеці — височів пам'ятник Олександру II, а на околиці міста, в

[9] Інформацію про твори скульпторів-монументалістів, які працювали на теренах України, та участь архітекторів у спорудженні пам'ятників наведено в праці: *Тимофієнко В. І.* Зодчі України... — Київ, 1999.



Машинний будинок нижньої станції водогону в Києві. 1870—1872 рр. Інженер А. Струве.

сквері Куяльницького курорту, було встановлено бронзовий бюст лікаря Е. Андрієвського. У Чернігові в зеленій зоні навколо старовинних храмів 1897 р. відкрили пам'ятники царям Олександру II й Олександру III.

Як і у попередні часи, значення насичених монументальними творами некрополів зберігають кладовища. Тут споруджувалося чимало видатних пам'ятників, якими пишалися міста і зображення яких часто друкували в путівниках. Це мало місце в Одесі, де на Новому християнському кладовищі в 1890—1891 рр. було споруджено пам'ятник генералу Ф. Радецькому — одному з героїв російсько-турецької війни. Чимало цікавих пам'ятників було встановлено на одеському Старому християнському кладовищі. Проте одним із найяскравіших прикладів справжнього музею високохудожньої монументальної пластики в Україні залишалося Личаківське кладовище у Львові, де монументальна скульптура впродовж багатьох століть посідала одне з провідних місць серед видів мистецтва. В 70-ті й 80-ті роки XIX ст. в основному створюється ансамбль Братського кладовища захисників Севастополя в 1854—1855 рр. (архітектори О. Авдєєв, К. Маєвський, Д. Гримм, О. Гронвальд, А. Карбоньєр, Б. Рожнов, інж. К. Геммельман, скульптори К. Серве-Годебський, Б. Едуардс).

Разом із тим у цей час почали застосовувати і нові прийоми розташування монументів по одній просторовій осі або на одному з боків площі, по червоній лінії її забудови. В останньому випадку застосовували фронтальне вирішення. Такі самі композиційні риси притаманні творам, які встановлювалися на бульварах, у перспективах їх зелених алей. Це підтверджують пам'ятники О. Пушкіну на Приморському бульварі в Одесі та Д. Бібікову в Києві. І лише монументи на честь О. Казарського, споруджений на Матроському бульварі в Севастополі, та адміралу О. Грейгу на набережній Миколаєва розраховувалися на круговий огляд. Риси фронтальності переважають і в пам'ятниках, що встановлювались на розі вулиць — новий прийом, невідомий попереднім часам. Саме так 1899 р. поставлено скромні пам'ятники-бюсти О. Пушкіну в Києві та Житомирі.

Благоустрій міст. У період капіталізму завдяки технічному прогресу помітно підвищився рівень міського благоустрою не лише на теренах Західної України, а й українських селищ, що знаходились у межах Російської імперії. З'явилися водопровід і каналізація, поліпшилося освітлення вулиць і площ вночі, виникли й удосконалилися громадські транспортні засоби, почали здійснюватися газифікація і телефонізація квартир. Вже з 70-х років прокладалися водогони: в Києві — 1870 р., Одесі — 1873 р., Бахмуті — 1875 р., Чернігові — 1879 р., Харкові — 1880 р., Херсоні — 1887 р., Мелітополі — 1889 р. У наступному десятилітті водопровід збудували у Бердичеві, Житомирі, Олександрівську, Єлизаветграді та Тирасполі. Значно повільніше споруджували каналізації в українських містах. У XIX ст. вони були лише в двох містах — Одесі (1877) і Києві (1894).

Електричне освітлення наприкінці XIX ст. було у Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі, Житомирі, Бердичеві, Кременчуку, Миколаєві, Полтаві, Сумах і ще у чотирьох містах, але у Херсоні, Кам'янську, Луганську та інших вулиці освітлювались керосинними ліхтарями.

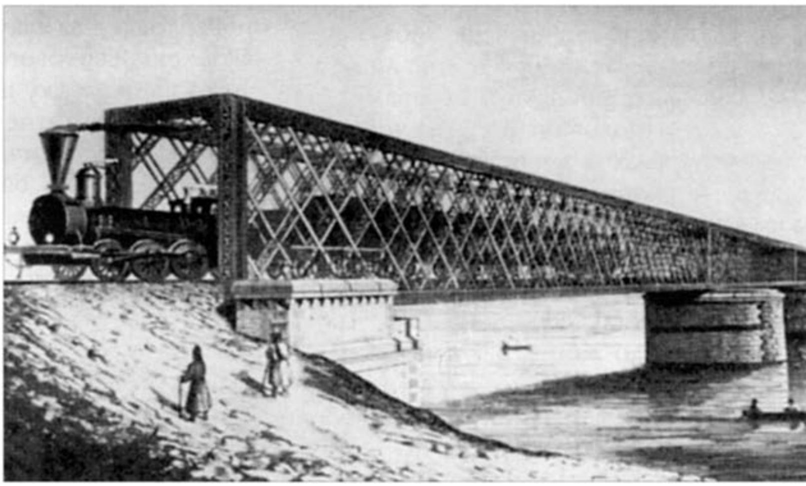
Будівництво місцевого транспорту майже у всіх містах здійснювалось із залученням бельгійських компаній. Спочатку були влаштовані кінні залізниці в Одесі (1880), Києві (1890), Миколаєві (1897) та інших містах. У подальшому основну увагу приділяли електричному транспорту. Першим у Російській імперії трамвайний рух було відкрито у Києві (1891—1892, інж. А. Струве). 1896 р. він з'явився у Катеринославі та Єлизаветграді, 1898 р. — у Житомирі, 1899 р. — у Кременчуку.

Незадовільним залишалось замощення вулиць і площ, хоча з розвитком автомобілізму почалися пошуки досконалих шляхових покрить. Проте далеко не у всіх українських містах було навіть найпримітивніше булижне брукування. А там, де воно було, забрукованою виявлялась невелика частина міста в центральній зоні. Наприклад, у Полтаві — 8,1 % загальної площі проїжджих шляхів, Луганську — 9,5 %, Бердянську — 4,8 %, Черкасах — 8,6 % і т. ін.

Величезне значення для поліпшення транспортних зв'язків між окремими міськими районами мало спорудження мостів. Ще в 1847—1853 рр. у Києві за проектом англійця Ч. Віньола, скорегованим П. Мельниковим і С. Кербедзом, було споруджено Ланцюговий міст через Дніпро довжиною 674 м. У подальшому в Україні зводилося багато мостів, серед яких виділялися грандіозні балкові в Києві (1044 м), Кременчуку (950 м), Катеринославі (1920 м), створені провідними вітчизняними інженерами А. Струве і М. Бєлелюбським, та консольно-балковий з двох прогонів по 72,6 м через р. Сулу (інж. Л. Проскуряков).

У цілому розвиток благоустрою українських міст, незважаючи на колосальний прогрес порівняно із серединою століття, можна вважати вельми недосконалим, який сильно відставав від тогочасного рівня міст не тільки Західної Європи, а й навіть Західної України. Значно різнилися також комунальні зручності у різних містах. Усе це пояснювалося тим, що питання благоустрою перейшли до компетенції міських управ і вирішувалися залежно від наявності й кількості міських прибутків. Останні ж в основному витрачали на утримання в'язниць, поліції, казарм тощо. Вимушені нести важкий тягар державних витрат і сплачувати на догоду дворянському земству солідні кошти, слабко розвинуті міста взагалі нічого не могли собі дозволити у галузі впорядкування, а великі міста, у яких залиша-

Ланцюговий міст через Дніпро в Києві. 1847—1853 рр. Інженер Ч. Віньол. Зі старовинної гравюри.



Залізничний міст через Дніпро в Києві. 1870 р. Інженер А. Струве. З гравюри К. Вермана за малюнком А. Адамова.

лись мізерні крихти на благоустрій, незмінно опинялись у величезних боргах.

Значно відрізнялися за благоустроєм окремі міські райони. Міська влада впорядковувала виключно центральні райони й абсолютно ігнорувала околиці, заселені біднотою. Тому контрасти у капітальності забудови, озелененні території помітно підсилювались різними рівнями благоустрою.

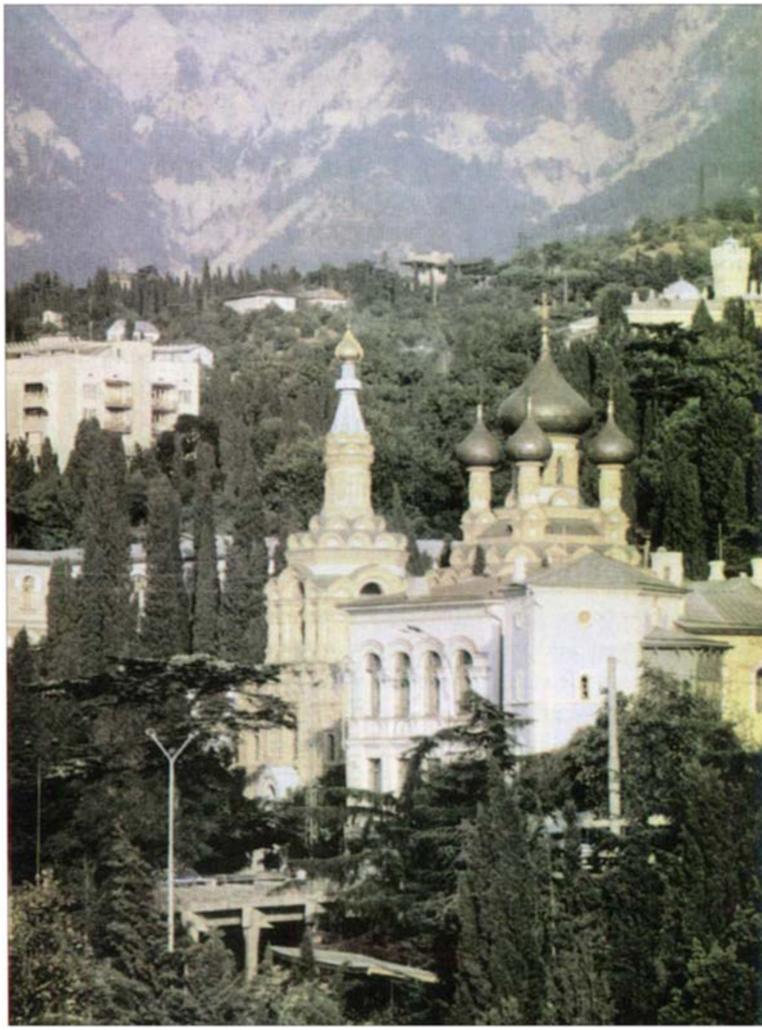
Аналогічні контрасти центру й околиць спостерігались і в містах Західної України, хоча там рівень благоустрою був дещо вищим. Більшість центральних вулиць було забруковано. Однак у багатьох селищах, де збереглася середньовічна розпланувальна система, вулиці залишались занадто вузькими і не давали змоги зручно організувати транспортний рух. Побутова й зливова каналізації вирішувались у загальносплавній системі, й стічні води скидали у річки без очищення. 1858 р. у Львові збудували газовий завод для комунальних потреб, але за 80 років газифікували лише 14 тис. квартир, тобто менше 20 %. Повільні темпи газифікації пояснювались тим, що 1 м^3 газу коштував майже 5 % середньої заробітної платні робітників і службовців. Тому навіть у центральних районах газ використовували лише для приготування їжі. Вартість води у Львові була в 10 разів вищою, ніж у пізніші часи, а проїзд у трамваї коштував 20 % денного заробітку робочого або дрібного службовця.

Архітектурні образи міст, їх панорами та силуети. За шість останніх десятиліть XIX ст. значно змінилися не лише вулиці, площі чи квартали, а й художнє обличчя міста в цілому. Неабияку роль у цьому відігравало те, що стиль ампір, який панував на початку століття, лише інколи воскресав у забудові. Нестійкість уподобань буржуазії — основного забудовника міст, мінливість художніх смаків зумовили зміну мистецьких захоплень. Природно, стильове різноголосся мало сприяти цілісності архітектурного вигляду міст, але не лише воно визначало їх образи й панорами.

У другій половині XIX ст. через величезну кількість декоративної ліпнини більшість споруд фарбували у спокійні, але одноманітні вохристі й коричневі кольори, використовували також гаму сіро-зеленуватих. Будівлі, вирішені у цегляному стилі, зберігали колір матеріалу — світло-жовтого у Києві, темночервоного в Одесі тощо. У разі використання форм нідерландського зодчества або французького ренесансу фасади будинків набували яскравого сполучення червоних і золотистих смуг. Нарешті, наприкінці століття споруджували чимало кам'яниць, стіни яких не тинькували й не фарбували, а облицьовували природними матеріалами або будували з бетону, імітуючи граніт, мармур тощо. І якщо додати, що будівлі завершували різно пофарбовані залізні покрівлі або червоні, оранжеві черепичні дахи (на півдні й Буковині), то можна зробити висновок — кольорова гама міст стала вельми різноманітною.

Найвідміннішою особливістю українських міст доби історизму була мальовничість їх зовнішнього вигляду. Цьому сприяли і розмаїття архітектурних форм, і різномасштабність окремих споруд, і кольорова гама забудови, і навіть черезсмужжя у розташуванні функціональних компонентів міського організму. Однак визначальну роль відігравало розміщення міст на горбистому рельєфі, внаслідок чого окремі райони часто розкривались ефектними панорамами. Тим більше, що забудова більшості міст залишалась малоповерховою. Навіть найрозвинутіші міста Одеса та Київ на дві третини складалися з одноповерхових будівель. При цьому не слід забувати, що багатоповерхові споруди за площею забудови перевершують малоповерхові, у зв'язку з чим кубатура навіть триповерхового будинку була в 5—10 разів більшою, ніж одноповерхового. А це мало істотне значення для панорамного сприйняття міських районів.

Однак навіть багатоповерхова забудова не приховувала особливостей рельєфу. Певну роль відігравали об'єми кутових будівель, акцентовані вежами, шпилями, декоративними банями, бельведерами, наметами та іншими вертикалями. Завдяки масовому застосуванню цього прийому забудова кварталів зорово збільшувалась, а "інтер'єри" навіть розташованих на спокійному рельєфі Одеси, Миколаєва або Харкова ставали виразними й різноманітними. Особливе значення мали також усілякі увінчання у вигляді бочок, аттиків, парапетів, балюстрад, обелісків, фронтонів, які густо завершували споруди в містах із складним рельєфом (у Києві чи Львові). У пристрасті до таких вертикальних елементів, насичених завершень, нарощування пластичних мас, можливо, інстинктивно віддзеркалювались стилі міст, розкинутих на високих кручах і розташованих у мальовничих долинах. Забудова, яка стелилася по схилах ярів і балок, відрізнялась кольором будинків, їх габаритами й фасадами. У загальну панораму потрапляли глухі площини брандмауерів і плями зелені. Різноманітними були фарби і форми дахів. Ця мальовнича мозаїка яскравих плям,



Вигляд Ялти з церквою Олександра Невського на першому плані.

особливо в Києві, Ужгороді або Севастополі, справляла надзвичайно святкове враження. "Краса Києва зачаровує. Вона не приголомшує, а ніжно охоплює серце... Київ — місто посмішок і пісень у напівголоса: занадто галасливі веселощі, рівно як і сум, виступали б плямами на його тендітній витонченій рамі", — писав 1895 р. Жиль Легре [10].

Через мінливість міської структури, рухливість і постійну зміну кордонів міста не мали яскраво виражених "фасадів". Вони зустрічали при в'їзді високими фабричними димарями і дрібною, часто жалюгідною забудовою робітничих околиць. І лише з наближенням до середмістя будівельні об'єми укрупнювались, і забудова ставала компактнішою. Маловиразними часто виявлялись і "фасади" центрів міст, які проглядалися з протилежних берегів річок або з боку моря. Безладна виробни-

[10] Киевская старина. — 1895. — Т. LI, окт. — С. 26.

ча забудова прибережних смуг спотворювала обличчя центральних кварталів, які підносилися над нею. Так, в Одесі знамениті гігантські сходи з Приморського бульвару до моря замкнулися парканом вугільних складів. У Херсоні всю прибережну зону забудували маловиразними складськими й виробничими спорудами. Фронт нагірної забудови також зазнав змін у багатьох містах. З'явилися різкі контрасти у габаритах споруд, затушовувались вузлові акценти, що "працювали" на віддалене сприйняття. В результаті річка як найважливіший фактор не увійшла до художньої композиції Харкова, Миколаєва, Катеринослава та інших міст.

Силуети міст у добу історизму зберігали основні висотні домінанти попередніх часів — бані, дзвіниці й шпилі старих та нещодавно споруджених церков і соборів позначали місцеположення загальноміських і районних центрів міст. Разом з тим значне розширення сельбищних і виробничих територій, не кажучи вже про нові міста, потребували висотних орієнтирів для масштабної організації зростаючої забудови. Традиційний спосіб розв'язання питання — будівництво храму з високою дзвіницею — часто виявлявся малоефективним. Адже вибір місця для церков визначали не топографія місцевості, стан і перспективи розселення, а фінансові можливості громади придбати земельну ділянку. Крім того, самі культові будівлі набували громіздкості й масивності об'ємів. Тому бажаних результатів досягали рідко. До небагатьох творчих вдач можна віднести зведення католицького костелу св. Миколая на вулиці Великій Васильківській у Києві, дві вежі якого об'єднали й організували прилеглу забудову низинної частини міста. Позитивно також можна оцінити роль Благовіщенського собору й Озерянської церкви у Залопанській частині Харкова, Покровської церкви у Єлизаветграді та інших храмів.

Проте часто храми виявлялись неспроможними домінувати у великомасштабній забудові. Тому для заповнення втрат у формуванні міського силуету намагалися знайти і використати інші засоби. Однак надії на високі й стрункі вежі громадських споруд не виправдались. Численні залізничні вокзали (в Одесі, Києві, Харкові тощо) зводилися без веж, рідко також вежі — символи міської незалежності — увінчували споруди управ або земств. А якщо їх і будували, то були вони або невисокими, або, як у київській управі, через низовинне розташування все одно не могли претендувати на зорове панування над містом. Натомість без перешкод і доволі надокучливо в силуети усіх районів вплелися заводські димарі. Вони не лише забруднювали повітря, а й своїм випадковим розташуванням спотворювали обличчя навіть фабричних околиць.

Серед громадських споруд, яким насправді вдалося відіграти роль у просторовій організації малоповерхової та розрідженої забудови міських околиць, слід віддати належне будинкам навчальних закладів. Наприклад, в Одесі значну містоформувальну роль у районах 3-ї та 5-ї станцій Великого Фонтану відіграли великі об'єми військових училищ з вежами та шпилями. Те саме характерне й для комерційного та реального училищ у Харкові. Нарешті, до традиційних домінант центральних районів приєдналися житлові будинки понад п'ять поверхів заввишки. Їхні могутні, інколи незграбні, призматичні маси рішуче почали вписуватися в силуети Києва, Харкова, Львова та інших українських міст. Вони начебто провіщали майбутній час, знаменували прийдешню епоху, коли хмарочоси й висотні житлові будинки почнуть неподільно панувати в силуетах міст.

Розділ 5

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

К. Трутовський. Жінка з полотном. 1858. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

5.1. Живопис першої половини XIX ст.

Українська художня культура на зламі XVIII—XIX ст. З кінця XVIII — початку XIX ст. в історії української художньої культури розпочинається період, коли чи не основні її надбання формувалися і визрівали на чужинському грунті. Це обумовлювалося посиленням колоніальної залежності України, етнічні терени якої перебували під короною Австрійської (з 1867 р. Австро-Угорської) та Російської імперій.

За становища, яке унеможливлювало власну державність, а разом з нею — наявність відповідних інституцій в галузі духовної розбудови на вищому елітарному рівні потреб і професійної діяльності, розвиток образотворчого мистецтва значною мірою залежав від політичної і соціальної ситуації. У зв'язку з цим українське мистецтво як національне явище неможливо локалізувати лише територіально і розглядати його за хронологічною схемою розвитку провідних західноєвропейських стильових напрямів.

Суспільні обставини, що виникали в умовах кризи феодалізму і зародження елементів капіталізму, визначали відповідну ситуацію і в художньому житті.

Структурні особливості української художньої культури обумовлювалися процесами соціально-класової диференціації, які спричинили остаточне розмежування між культурою панівних верств та народних мас. Ці процеси, прискорені в кінці XVIII ст. соціально-адміністративними перетвореннями, позначилися і на розвитку українського мистецтва, його національних особливостей. Не випадково на порубіжжі XVIII і XIX ст. спостерігається динамічна зміна стильових напрямів. Епоха бароко, з усіма властивими їй рисами національної своєрідності, змінюється епохою романтизму без будь-яких помітних стадіальних переходів.

Найбільш суттєва відміна художньої культури Нового часу від попереднього періоду полягає, мабуть, у тому, що культура пізнього феодалізму відзначається помітною долею інтегрованості. Майже до самого кінця XVIII ст. мистецтво зберігало ознаки середньовічного світогляду та естетичних уявлень. Хоча навколишня дійсність ще не стала безпосереднім об'єктом творчості, все ж зображувані лики, що вже віддавна вирізнялися етнічною характерністю рис, предметні реалії оточення, що давали деяке уявлення про окремі сторони побуту, немов переміщають абстраговані образи в якусь певну реальну обстановку. Абстрактний час починає на-

В. Реклінський (?). Свята Уляна. Бл. 1732. Дерево, олія. Ікона зі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці на Полтавщині.

повнюватися відголосками історичної визначеності. У створенні враження достовірності мають значення не тільки ці конкретні реалії, а й загальний художній лад творів, пронизаний відчуттям тріумфуючого життя, спорідненого із ренесансним світосприйняттям.

Полишивши орнаментально-декоративну пишність, так буйно укорінену в українському бароко, відмовившись від велеречивості символічних елементів, образотворче мистецтво ніби виявляло проблему індивідуалізації психологічних характеристик. Це й було головною

спадкоємною рисою мистецтва початку XIX ст., яка споріднювала його з традицією попередньої доби, узгоджуваною з романтизмом і органічно струмуючою в річище реалістичних шукань. Абстраговані ідеали класицизму, що знайшли помітне відображення в архітектурі, на живопис, зокрема сюжетний і портретний, суттєво не вплинули. Зате вельми сталим виявився вплив сентименталізму — він простежується у мистецтві до самого кінця другої третини XIX ст. Та найсильніше вплинув на мистецтво, на формування його особливостей романтизм.

Безперечно, стильовий синкретизм (класицизм, сентименталізм і романтизм існують одночасно та у взаємодії) є характерною ознакою ситуації прискореного розвитку, котра виникла в українському мистецтві кінця XVIII — початку XIX ст. під впливом суспільно-історичних умов. Тому українське мистецтво першої половини XIX ст. являє собою доволі складну картину, в якій локальні тенденції взаємопереплітаються з тенденціями, що виникають внаслідок міжнаціональних зв'язків.

Національна традиція і процеси диференціації художньої культури в кінці XVIII — на початку XIX ст. Віками стихійно накопичуваний потенціал реалістичних можливостей досить швидко входить у могутнє русло реалістичного напряму, характерного для цього періоду, і набуває нової художньої якості. Проте якісні зміни, що виявлялися у поглибленні психологічних характеристик моделей, у поетизації образу природи на основі академічної системи, яка завойовувала все міцніші позиції, були наслідком інтенсивних глибинних процесів на різних рівнях естетичного і суспільного розвитку. Вони у сукупності своїй і визначають особливості і неповторність шляхів розвитку реалізму в українській художній культурі XIX ст.

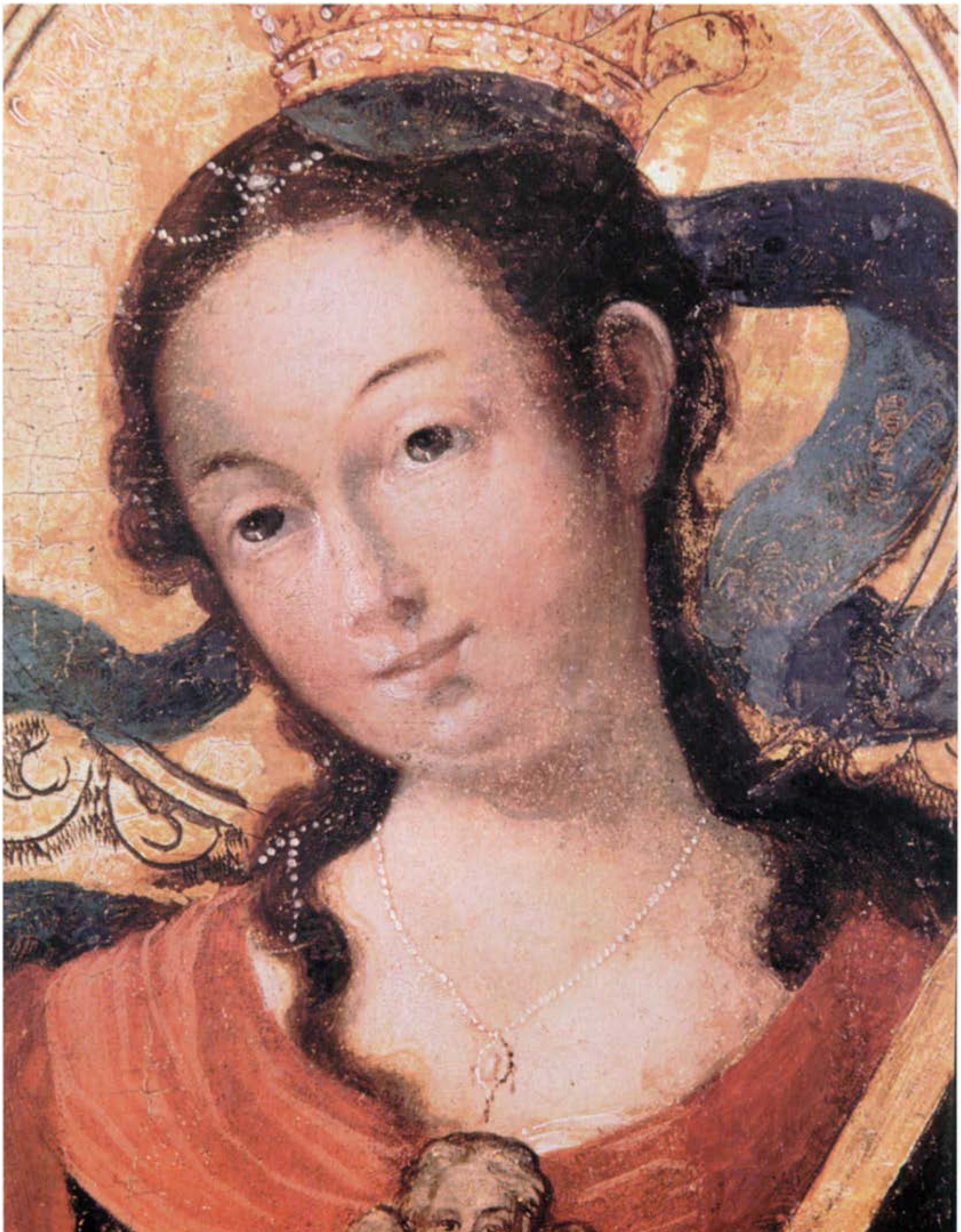
Невідомий художник. Свята Варвара. 1720—1730. Дерево, олія. Сумський художній музей.

Процес становлення реалізму в художній культурі і, зокрема, в живопису відбувався складно, у тісній взаємодії різноманітних явищ. У ході цього про-

Г. Левицький (?). Великомучениці Варвара і Катерина. 1740-ві рр. Дерево, левкас, темпера. Національний художній музей України, Київ.

цесу відкидались і піддавались забуттю "застарілі" естетичні властивості мистецтва попереднього періоду. Однак традиція не переривалася, вона набувала нових форм, збагачувалася пластично і своєрідно втілювалася в художній структурі та образному ладові творів.

Власне, засвоєння традицій, пов'язаних з народною культурою і художньою творчістю, з етнографічними й фольклорними мотивами, які у попередній час мали надзвичайно яскравий зовнішній вияв, тепер відбувається більш опосередкованими шляхами.



Г. Левицький (?). Великомучениці Варвара і Катерина. Фрагмент.

Невідомий художник. Портрет Данила Єфремовича. 1752. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Ієромонах Самуїл. Портрет Дмитра Долгорукова. 1769. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Зібраний, досліджений і введений останнім часом до наукового обігу фактографічний матеріал доводить, що українську художню культуру нової доби необхідно розглядати не лише як наслідок безперервного мистецького розвитку за власною іманентною закономірністю, а й як сукупність явищ. Ці явища виокремлюються у відповідні типологічні групи, обумовлені такими основними факторами, як політичний і соціальний.

Впливом першого фактора визначається взаємовідношення питомо національного елементу та інонаціонального, привнесення якого на терени України мало активний характер внаслідок асиміляційної політики колонізаторських урядів та викликаних нею міграційних процесів. Соціальний фактор, певним чином пов'язаний з політичним, визначає типологічну структуру у сфері формування духовно-естетичних потреб та сфері їх обслуговування.

Водночас під дією обох факторів відбувся географічний розподіл шляхів здобування художньої освіти; позначалися вони й на умовах професійної мистецької діяльності та формах її організації. Через суспільно-політичну ситуацію, що визначалася колоніальною залежністю України, чималий потенціал національної художньої культури перемістився за її межі. Разом з тим на питомо українських теренах складалися дуже специфічні умови, під впливом яких національні традиції активно взаємодіяли або близько межували з інонаціональними. Тому, коли йдеться про художню культуру України XIX ст., маємо враховувати її багатошарову структуру, охоплюючи якомога ширше коло мистецьких процесів і явищ, з'ясовуючи джерела їх походження, а також місце, яке вони посіли у формуванні і розвитку національної художньої школи як цілісної системи.

Починаючи з кінця XVIII ст., коли завершилася доба українського, або козацького, бароко, така цілісність була втрачена. Після цього класицизм, сентименталізм, романтизм в українському мистецтві мали значення скоріше як епізодичне явище, аніж закономірно сформовані на національному ґрунті напрями. Тому і за стилем, і за духом мистецтво, що на початку XIX ст. розвивалося в межах етнічної України, багато в чому відрізнялося від мистецтва попередньої доби, як відрізнялися й умови, в яких воно існувало.

Патріотичне піднесення, викликане визвольною боротьбою і зміцненням національної самосвідомості за доби козаччини, пробудило до суспільного життя широкі верстви населення — козацтво, селянство, міщан, ремісників. Ці верстви активно впливали на формування духовної атмосфери, в якій поряд з книжною вченістю важливе місце посідала народна культура. Патріотичні мотиви, що визначали суспільні настрої, політичні обставини, вимагаючи згуртування спільних зусиль нації в боротьбі за незалежність, створювали благодатний ґрунт для інтенсивної взаємодії між верхніми й низовими пластами культури.

У цій взаємодії і виявилось інтегруюче начало української культури пізнього феодалізму, пронизаної ідеями народно-визвольної боротьби. Тим-то й обумовлюється своєрідність української культури аж до кінця XVIII ст., що професійна діяльність у будь-якій галузі часто-густо дуже тісно перепліталася зі стихією народної творчості, і навпаки — ті досягнення ученості, які здобувалися шляхом вузької професіоналізації, ще не були до такої міри узурповані й відокремлені, щоб тими чи іншими шляхами не просочуватися "зверху вниз".

Так, вельми активними розповсюджувачами "ученості" були мандрівні дяки, бурсаки і студенти Київської академії, вигнані за недбайливість чи подорожуючі на так званих кондиціях для підробітку приватними уроками. Зазвичай "педагогічна" діяльність їх межувала з відвертим авантюризмом (як це видно з повісті Г. Квітки-Основ'яненка "Пан Халявський"), проте ці колоритні особистості, хоча й не сягали вершин ученості, були доволі помітними фігурами в культурно-освітньому процесі. Про це свідчить їхня популярність в художній літературі та в усних переказах. Вони були важливою ланкою у посередництві між верхнім шаром ученої еліти й народним середовищем. Наскільки значними для духовного життя того часу були мандрівні вчителі, музики, малярі чи навіть вчені, засвідчує постать Григорія Сковороди, який, по суті, теж уособлював тип мандрівного філософа і поета.

Таким чином, в епоху боротьби за незалежність народна культура є вагомим чинником зміцнення національної самосвідомості й суттєво впливає на духовне життя. Існуючи поряд з культурою панівного класу і активно взаємодіючи з нею, народна культура має свої внутрішні якості й закономірності розвитку. Внаслідок цієї взаємодії виникає структура, складові частини якої ще не диференціювались настільки, щоб відособитися одна від одної. Межі між ними часто ще дуже хиткі й невиразні, розпливчасті.

Феодальна верхівка, відмежувавшись від соціальних низів за матеріальним добробутом, стосовно естетичних запитів ще не відособилася. До того ж в силу свого політичного становища вона перебувала у такій нестійкій ситуації, яка не дозволяла їй культивувати ті витончені форми естетичного споживання, котрі вироблялися у придворних колах абсолютистських держав.

Виготовлення художніх цінностей ще не відособилось від ремісничого виробництва настільки, щоб створити окрему галузь естетичної діяльності. Та й у самій сфері попиту естетична сторона ще не набула самодостатнього значення, щоб художня творчість могла використовуватись виключно з метою духовного розвитку, зробивши його безпосереднім виразником і провідником ідей суспільної ваги.

Тобто перестороги та пережитки феодального суспільства стосовно особи художника, залишаючись досить відчутними, не надавали йому можливостей активно й широко виразити себе як творчу особистість. Не випадково у контрактах на виконання живописних праць ставилися вимоги не художніх, а ремісничих властивостей. За цими ж властивостями оцінювалася і вправність того чи іншого майстра. Художні ж якості для замовника залишалися само собою зрозумілими, якоюсь мірою наперед визначеними.

Існування середньовічних пересторог у суспільному устрої і духовному житті позначалося на художній діяльності тим, що головним замовником була церква, в той час як у світських колах естетичний попит залишався на рівні побутовому, обмежуючись переважно предметами домашнього вжитку, тобто виробами, за незначними винятками, ремісничими.

Посилення уваги та інтересу до реального життя, до різноманітності предметного світу, утвердження і розвиток у художній практиці досвіду, що ґрунтувався на життєвій спостережливості художника, спричиняло відповідні кількісні та якісні наслідки. Головний же з них полягав у тому, що цей шлях розвитку неминуче приводив до пробле-

ми жанрової диференціації, від розв'язання якої залежав і подальший розвиток мистецтва, і зміцнення його реалістичної спрямованості.

Жанром, найтісніше пов'язаним із світськими колами, був портрет. Проте і цей жанр також несе на собі глибокий відбиток середньовічного світогляду, будучи характерним явищем української художньої культури пізнього феодалізму, з властивими їй художньо-стильовими особливостями. Ця цілісність, що пронизує різні види й форми художньої діяльності, визначається тією синтетичністю у використанні засобів мистецтва, яка складається у середні віки з метою масового впливу.

Навіть і на такому світському жанрі, як портрет, позначається певний синтез — поєднання монументальності зображення з декоративною барвистістю. І це не випадково, оскільки місцем його розміщення зазвичай міг бути як дім вельможного замовника, так і споруджена ним церква, де портрет висів поруч з іконами й розписами.

У формуванні естетичних смаків ще зберігається певне колективне начало, зумовлене звичаями та побутом феодальної общини, міської цехової братії, які ще не втратили своєї важливої ролі в суспільному житті.

Відлуння цього середньовічного порядку продовжує існувати у побуті, який, за всіх майнових відмінностей в житті різних станів, зберігає й чимало спільного, що виявляється в дотриманні певних традиційних звичаїв і обрядів. Збереженню такої спільності сприяли й усталені форми споживання, що ґрунтувалися переважно на натуральному господарстві.

За цих умов мистецтво набуває широкої суспільної функції. А тому сфера його побутування першочергово визначається культовою спорудою, в архітектурі якої відведене відповідне місце розписам, іконам і багатьом видам ужиткового мистецтва. На цій основі сформувалася оригінальна стилістика українського бароко з властивою йому яскравою барвистістю і декоративною пишністю, які набувають особливої рафінованості в середині XVIII ст.

В умовах відсутності державної незалежності не змогли утворитися світські інституції, які б цілковито охоплювали розвиток культурно-просвітницької та творчої діяльності. Ця діяльність, часто стимульована підтримкою братств чи Запорозького Війська, здійснювалася церквою. Проте чільне становище церкви в духовному житті феодального суспільства було вже суттєвим гальмом у секуляризації мистецтва. Її диктат в галузі художньої творчості, обмежуючи розвиток у мистецтві світського змісту, стримував і формування відповідного типу творчої особи — художника з відповідним світоглядом і необхідною професійною підготовкою. У цьому полягає одна з головних причин суперечливості української художньої культури пізнього феодалізму.

У цей час українське мистецтво вступило в ту стадію, коли завершувався розвиток художньої культури, витоки якої виходили з глибини середньовіччя. У поєднанні з міцніючими нарівні із декоративною вишуканістю засобами об'ємно-пластичного моделювання і просторових побудов, ці форми органічно перетворювалися на єдине ціле, ніби синтезуючи усі ті можливості, якими протягом історичного розвитку оволодівала усталена система художньої культури. Досягнення суголосності таких діаметрально протилежних тенденцій виявило і граничну стадію її діалектичної суперечливості.

З одного боку, вона вичерпувала можливості орнаментально-площинних рішень у межах, встановлених канонічни-

ми приписами, використавши для цього досвід декоративно-ужиткового мистецтва, котрий дозволив дуже виразно утвердити національну своєрідність. З іншого — ця система, обмежена канонічними вимогами, гальмувала розвиток реалістичних тенденцій. В її межах засвоєння об'ємно-просторових і пластичних засобів не набуло послідовно-реалістичного методу, який дає можливість всебічно розкрити розмаїття матеріального світу. Для цього мистецтво було ще недостатньо вільним від середньовічної символіки, та й відповідна жанрова структура ще остаточно не склалась. А застосування об'ємно-пластичних прийомів у рамках канонічної схеми теж було ще досить обмеженим, щоб зображене сповнилося переконливої життєвої достовірності.

Таке звужене розуміння об'ємно-пластичної форми, коли виражена за її посередництва дія не знаходить сюжетного мотивування, призводить до посилення нарочитості пози, жесту. Безумовно, ця певна театральність відповідала тій велеречивості, якої в середині XVIII ст. набуло українське мистецтво на завершальній стадії розвитку бароко. Але на цій же стадії його найбільшої рафінованості отримує завершення і розвиток тих форм художньої культури, які були започатковані раніше барочних. Вибаглива орнаментальність і своєрідна театральність, що виникали на основі, здавалося б, різних тенденцій, врешті-решт виявляються двома сторонами однієї медалі.

Створивши своєрідну і самобутню стильову єдність, яка отримала назву українського бароко, українська художня культура пізнього феодалізму немов осяялась останніми відблисками доби, що минала. За нею настав неминучий перехід до нової стадіальної якості. І такий перехід був здійснений доволі рішуче й швидко, прискорений соціально-адміністративною реформою, проведення якої ліквідувало рештки автономії України. Відповідні наслідки цього процесу виявилися також і в галузі культури.

Внаслідок цієї реформи козацька старшина отримала статус дворянсько-поміщицького стану. На основі нової соціальної структури, що мала складну ієрархічну систему, відбулося подальше розмежування в способі життя різних верств українського суспільства, сформувалося відповідне для кожної з них духовне середовище.

Симптоми цього процесу спорадично почали виявлятися вже на початку XVIII ст., коли окремі вихідці з української знаті отримували впливові посади при дворі й титули, що відповідали їхньому суспільному становищу. Так поступово з української козацької старшини утворюється прошарок, який набуває певної впливовості й ваги у вищих колах російського суспільства. У силу свого становища цей прошарок, спершу ще не дуже значний, але вже достатньо асимільований, відіграє помітну роль у здійсненні колонізаторських устремлінь царизму щодо України.

Вихідці із знатних українських родин, котрі переходили на державну службу, а тим паче входили до кола придворної знаті, рішуче поривали з традиціями своїх пращурів. Долучаючись до вищих верств російської аристократії, вони засвоювали й відповідний своєму становищу спосіб життя. Новоявлені державні сановники, титуловані високими званнями, неминуче адаптувалися і до панівної тут духовної атмосфери з властивою їй шляхетністю, елітарною витонченістю. Таким чином утворювався своєрідний механізм взаємодії між столицею імперії і провінцією. У Петербурзі формувалися нові віяння

моди, культивувалися найбільш рафіновані зразки дворянської культури, котра визначала для свого часу провідні шляхи духовного розвитку країни. Ці зразки, ставши предметом наслідування, копіювання провінційним середовищем, нерідко зазнавали тут самобутніх трансформацій.

Особливо колоритних форм набувала адаптація до нововведень, що виникали у колі придворної столичної культури серед української верхівки, котра до кінця XVIII ст. ще міцно трималась патріархальних звичаїв. Побут і устрій життя української знаті протягом майже всього XVIII ст. зовні ще мало чим вирізнявся на тлі загальноселянської маси. Головна відмінність полягала у розмірах багатства [1]. Однак на межі XVIII і XIX ст. відбуваються швидкі й вельми суттєві зміни.

Новоутворений дворянсько-поміщицький стан нестримно прагнув утвердити своє суспільне становище найрізноманітнішими способами, починаючи з переобладнання побуту, засвоєння нових манер і звичаїв, що приписували дотримання вимог етикету.

Попит новоявлених панівних верств викликав появу на ринку численних товарів, які не мали раніше широкого обігу або потрапляли до рук представників заможних верств чисто випадково. Їх поява і повсюдне входження у побут були викликані не стільки практичними потребами, скільки міркуваннями суто престижними, що дозволяли новоявленим верствам у першу чергу підкреслити свою відокремленість від простолюддя. У цьому відношенні великого значення набуває не лише матеріальна, а й естетична цінність речі, її відповідність смакам і моді, поширеним у західноєвропейських та російських світських колах. З цього приводу один зі славнозвісних героїв Г. Квітки-Основ'яненка — Фалалей Повинухін, уболіваючи за часами, що минають, журиться: "Все утонченно в нашем русском дворянстве и все идет на иностранный манер, даже и само обращение".

Це прагнення вишуканості у кінцевому наслідку приводить до повного забуття патріархального побуту, поспіль сприяючи впровадженню і культивуванню його нових форм. Козацькі полковники, наживаючи своє майно, й гадки не мали про ті часи, коли його цінність буде переглянута під впливом забаганок моди. Вони знали, що за звичаєм їхні діти й онуки будуть, як і вони, носити залишене їм у спадок вбрання, користуватися тим же начинням, дотримуватися традиційного життєвого ладу і домашнього побуту. Однак в очах їхніх дітей, а тим більше онуків, цей патріархальний лад виглядав абсолютно анахронічним.

Нащадки колишніх козацьких полковників та іншої старшини, які прилучилися до нового для них великосвітського життя, дуже швидко забули давні звичаї і манери своїх предків, погордували й набутими ними коштовностями, вважаючи їх недостатньо витонченими для прикрашання новомодних убрань. А тому коштовності, видобуті зі скринь своїх пращурів, вони поквапилися використати для нових потреб. Їхнім батькам і дідам здавалося, що набуте майно не зменшиться у своїй ціні, що воно не залежить від перемін і примх моди... Та вийшло інакше. "Їм і на думку не спадало, — пише історик Олександра Єфименко, — що наближаються часи, коли онуки повиймають самоцвіти з їхньої зброї, щоб прикрасити ними застібки своїх французьких туфельок, переплавлять своє срібне начиння, закинуть свої парчеві кунтуші чи віддадуть

[1] *Багалій Д. І.* Історія Слобідської України. — Харків, 1918. — С. 206.

їх, як пожертву, у церкву на ризи або які-небудь інші церковні прикраси" [2].

Але в цій переоцінці цінностей виявлялися й значно глибші причини. Виникнення дворянсько-поміщицького прошарку, утвореного за єдиним імперсько-російським зразком, активізувало міжнаціональні взаємодії не тільки в межах самої держави, а й більш широко, виводило ці взаємодії на загальноєвропейські масштаби.

Урівнення козацької старшини за соціальним статусом з російським дворянсько-поміщицьким станом визначило її остаточне розмежування з іншими верствами суспільства як за майновими, так і за культурно-побутовими ознаками. Нове українське дворянство швидко засвоює відповідні його статусу правила і норми, не тільки наслідуючи, а й вводячи їх в широкий обіг. Дідівські строї, як і звичаї, стають малопрестижними. Зміна вбрання традиційного фасону на іноземний чи, точніше, на той, який став приналежністю певного стану, виявляла той суттєвий соціальний момент, виходячи з якого можна визначити, що традиція, а також пов'язана з нею культура безповоротно втрачали свій ґрунт у панівних колах суспільства. В очах нового покоління традиція починає набувати сенсу консерватизму, обмеженості, потребує не просто оновлення, а навіть відкидання, заперечення. На цьому етапі класові інтереси, що сприяють консолідації різнонаціональних елементів російського дворянства, виявляються сильнішими за національні.

Підвищення і матеріальне зміцнення феодальної верхівки в особі козацької старшини завершило той героїчний етап, на якому цілі визвольної боротьби, спрямованої проти національного гноблення і католицької експансії, визначалися спільністю загальнонаціональних інтересів, слугували єднанню різних соціальних верств населення. Введення цієї вельможної верхівки в ранг російського дворянства не лише остаточно закріпило привілеї панівного класу, а й забезпечило йому провідне місце у споживанні матеріальних і духовних благ.

Новоутворений прошарок українського дворянства не забарився скористатися тими благами, котрі він здобув завдяки своєму соціальному становищу; він ставав тією соціальною силою, від якої залежала доля національної культури. Розвиток останньої диференціювався у двох основних напрямах.

Один з них, очищений від залишків середньовічного синкретизму, пов'язаний з індивідуалізованою професійною діяльністю, відкривав шлях до динамічнішого розвитку і самооновлення. Інший — пов'язаний із народним середовищем — залишався на шляху культивування, збереження і наслідування традиційних форм колективної творчості. Оновлення народної культури відбувалося надто повільно, щоб стерти відбиток реліктових залишків минулого. А тому ця культура залишалася хранителькою віками формованих і використовуваних духовних традицій народу, його ідеалів та уявлень.

Процеси міграції творчого потенціалу за межі України. Реформа 1796 р. впливала на визначення шляхів розвитку української художньої культури ще й з іншого боку. Крім того, що в духовному житті визначилася відповідна ієрархія цінностей, залежно від соціальної структури суспільства відбувся і відповідний розподіл їх за столичною та провінційною мірками. Отже, одвічно українські землі, адміністративно зводячись до становища провінцій

---

[2] *Ефименко А. Я.* История украинского народа. — Санкт-Петербург, 1906. — Вып. 1 — 2. — С. 17.

Російської імперії, перетворювалися на таку саму провінцію і в духовному значенні. Російська столиця Санкт-Петербург, де зосереджувалася придворна еліта, де звершувалася найвища політика, поглинаючи величезні матеріальні багатства, визначала відповідний розподіл духовних благ між центром і периферією. Як законодавиця нових мод, смаків, як центр великосвітського життя, столиця щоразу потребувала припливу нових інтелектуальних і творчих сил. Ці сили вона інтенсивно черпала з усіх кінців імперії і тим самим знекровлювала провінцію.

На цьому етапі, пов'язаному з періодом розкладання феодально-кріпосницької системи й визріванням в її надрах буржуазних відносин, відбуваються суттєві зміни у структурі культурного і, зокрема, мистецького розвитку.

Якщо ще у XVIII ст. художнє середовище залишається переважно однорідним, то на початку XIX ст. воно також помітно диференціюється не стільки за соціальною, скільки за професійною ознакою. Утворюються різні групи і категорії художників. Ремісничо-цехова організація художнього процесу вичерпується, а переваги академічної освіти стають все більш наочними, постать художника з академічною підготовкою робиться головною у складанні й поширенні нових естетичних поглядів.

Столиця вабила усіх, хто прагнув великосвітського товариства, а так само й тих, хто сподівався на блискучу кар'єру в політичній, творчій чи будь-якій іншій сфері діяльності. Сюди, до Санкт-Петербурга, стікалися струмки різнонаціональних культур, зливаючись у єдиний потік загальноімперської культури Росії. Однією з наймогутніших серед них була українська. Під дією російської централізаторської політики вона помітно пробивалася ще з петровських часів, не вичерпуючись і надалі. "Петербург, — писав свого часу Є. Гребінка, — є колонія освічених українців — усі громадські місця, всі академії, всі університети наводнені земляками" [3].

Чимало українців за національністю, уродженців України або тих, хто своїм родовим корінням сягав українського грунту, значною мірою прислужилися російському образотворчому мистецтву. Одним із перших був син відомого українського гравера Григорія Левицького-Носа Дмитро Левицький (1737—1822). За ним — нащадок династії миргородських художників Володимир Боровиковський (1757—1825). Засновником російської школи історичного живопису був Антон Лосенко (1735—1773), забраний в дитинстві з Глухова співати у придворній капелі, а згодом навчений малярської професії. Вправний портретист вийшов з його земляка і товариша по капелі Кирила Головачевського (1735—1823), так само як і з харків'янина Івана Саблукова (1735—1777). Серед портретистів, учнів Левицького і Боровиковського, були й син київського міщанина Іван Бугаєвський-Благодарний (1773—1859), і Петро Дрождін (1745/49—1805). Є небезпідставні припущення щодо українського походження Олексія Антропова (1716—1795), який вивчив не одного художника і зібрав навколо себе цілу колонію учнів-земляків [4].

Серед українських художників висвітлюваного періоду найчисленнішими були вихідці з міщан, траплялися серед них і представники дворянства та духів-

[3] *Коваленко Г.* Письма Евгения Павловича Гребенки к Н. М. Новицкому // Труды Полтавской ученой архивной комиссии / Под ред. И. Ф. Павловского, А. Ф. Мальцева, Л. В. Падалки. — Полтава, 1916. — Вып. 11. — С. 11—12.

[4] Історик мистецтва Якоб Штелін називав його "украинец Антропов". Див.: *Stählin Karl.* Aus Papieren Jakob von Stählins. — Berlin, 1926. — S. 276.

ництва, але найхарактернішою постаттю мистецького процесу стає художник-кріпак.

Дослідник російського мистецтва Олексій Сидоров, зазначаючи впливи України на російську культуру XVII—XVIII ст., коли українська культура виконувала посередницьку роль у засвоєнні Росією досвіду Західної Європи, пише, що "усі російські славетні портретисти XVIII століття виявляються схожими у багатьох рисах свого походження". Він згадує серед них дітей священиків (як Левицький), дітей солдатів (як Антропов), півчих (як Лосенко), наголошуючи, що більшість художників походить із підневільного стану — з кріпаків, і що "Боровиковський один, здається, дворянин", зауважує: "Вельми цікаво, що більшість походять з України — південь Росії, згодом дивно зубожілий, все ж таки виявляється яскравішим і родючішим, ніж суворі центральні та північні краї" [5]. Цей "дивно зубожілий південь Росії" довгий час був свого роду культурною житницею Російської імперії, тому зовсім не дивним було його швидке "зубожіння".

Україна дала російському мистецтву всебічно обдарованого архітектора, художника, скульптора і дипломата (в документах його названо "гонцом гетмана Мазепы"[6]) Івана Зарудного (?—1727), славнозвісного майстра мініатюри Григорія Мусікійського (1670/71—після 1739), син якого Матвій Мусікійський (1711—1745) став відомим гравером, гравера Григорія Сребреницького (1741—1773), художника Леонтія Миропольського (1749—1819), скульпторів Івана Мартоса (1754—1835) та Михайла Козловського (1753—1802). Сином грека й українки з Ніжина був Олексій Венеціанов (1780—1847), що започаткував у Росії побутовий жанр. Українське коріння було в таких художників, як Микола Ге (1831—1894), Ілля Рєпін (1844—1930), Олександр Литовченко (1835—1890), Микола Ярошенко (1846—1898), Архип Куїнджі (Шаповал) (1841—1910). З Галичини бере початок родовід мариніста Івана Айвазовського (Гайвазовського) (1817—1900), нащадка вірменів з вірменської колонії у Львові.

Особливості художнього процесу перших десятиріч XIX ст. Остаточна втрата Україною найостанніших залишків автономії оберталася чималою втратою духовного потенціалу. В образотворчому мистецтві така втрата виявлялася особливо відчутною через відсутність вищого навчального закладу, здатного забезпечити фахову підготовку відповідного за своїм світоглядом і професійним рівнем до потреб часу художника секулярного типу. Саме цей тип почав формуватися з часів Ренесансу. Підготовка таких художників значною мірою залежала від діяльності мистецьких академій з відповідною системою навчання, яка суттєво відрізнялася від системи навчання в цехових малярських майстернях. Ця система, вироблена на основі зразків класичного мистецтва, забезпечувала художника необхідними знаннями та навичками відтворення форм матеріального світу, реальної достовірності втілюваних сюжетів, психологічних характеристик. Водночас академічна освіта вивільняла художника з суто ремісничої сфери і підносила його на той рівень творчості, який визначався передусім духовними властивостями. У цьому й полягало принципово

[5] *Сидоров А. А.* Русские портретисты XVIII века. — Москва; Петроград, 1923. — С. 10—12.

[6] Центральный государственный архив древних актов. Фонд Малороссийского приказа, кн. 113, л. 31. Цит. за: История русского искусства. — Москва, 1960. — Т. 5. — С. 43.

нове ставлення до професійної художньої діяльності, яка, вийшовши з-під впливу середньовічного синкретизму, набула індивідуалізованого особистісного вираження. Цим визначався і відповідний суспільний статус художника як творчої особистості, від діяльності якої значною мірою залежить формування і підтримання необхідного духовного рівня та естетичних потреб.

Таким чином, порівняно з цеховими формами навчання художника, академічна художня освіта спиралася на широку систему професійного та гуманітарного вишколення. У XIX ст. мистецькими академіями забезпечувався не лише вищий рівень фахової досконалості, а й здійснювалася відповідна державна політика в розвитку національних культур європейських країн. Навколо академій зосереджувалися основні події мистецького життя, відбувалося засвоєння класичної світової спадщини. Ними було закладено основи для розвитку національних шкіл.

Але мистецьке життя України входило в нові часи без такого закладу. Його замінила заснована 1757 р. Імператорська академія мистецтв у Санкт-Петербурзі. Перебравши на себе роль єдиного навчального мистецького центру, вона стала одним із важливих знарядь у проведенні царським урядом централізаторської політики в галузі художньої культури. З цієї причини вищі досягнення українського мистецтва впродовж тривалого часу були пов'язані з російською столицею, оскільки тут його талановиті представники знаходили значно кращі й сприятливіші умови для своєї діяльності, ніж у рідних краях. Тут, окрім можливості здобути вищу професійну освіту, вони знаходили відповідний їхньому ступеню мистецької майстерності рівень естетичних потреб, характерний для столичного середовища, та матеріальну підтримку для своєї діяльності.

Та водночас відбувався зворотний вплив столиці на провінцію. Виплекані в ній духовні потреби різними шляхами поширювалися у зворотному напрямку. Одним із таких шляхів була меценатська діяльність можновладців, що наприкінці XVIII — у перших десятиріччях XIX ст. стала розвиватися у великих маєтках і наповнювала мистецьку атмосферу духом дворянської культури.

Відтоді як почали ослаблюватися основи абсолютизму, що найвищого апогею сягнув за часів Катерини II, дворянські садиби перебрали на себе децентралізаторську функцію, стаючи острівцями самостійного культурного життя тих чи інших окремих регіонів провінції. В Україні такі острівці утворювали дворянські садиби Ґалаганів, Тарновських, Рєпніних, Капністів, Милорадовичів та багатьох інших нащадків колишньої козацької старшини, польської шляхти та російського дворянства, що осіли в маєтностях, наданих їм на колонізованих царизмом українських землях. Тут часто гостювали художники з Петербурга. Тут почали збиратися колекції, в яких значне місце посідали твори живописного, скульптурного та графічного мистецтва. Тут знаходили заробіток або пристановище чимало митців із західноєвропейських країн.

Помітний вплив на формування духовної атмосфери та поширення нових естетичних смаків мали вихованці Петербурзької Академії мистецтв, котрі отримували посади вчителів малювання в таких навчальних закладах, як гімназії, ліцеї, університети, кадетські корпуси, де обов'язковим було викладання основ образотворчої грамоти за методикою початкових академічних курсів. За такої ситуації могли вирішуватися лише часткові аспекти професійної під-

готовки художника, у той час як формування стильових напрямів відповідної школи чи осередку з властивими їм локальними особливостями не могли набрати цілеспрямованого характеру. Тим більше, що основні мистецькі сили зосереджувалися поза межами України, а ті, що збиралися на її теренах, тяжіли до інонаціональних основ або перебували під неослабним контролем Петербурзької Академії, від якої зазвичай залежало не лише мистецьке спрямування художника, а і його матеріальне становище. На розвитку художньої культури відповідно позначилася і денаціоналізація верхнього соціального прошарку — дворянства.

Отже, волею обставин академізм як новий метод професійного навчання і як напрям офіційного мистецтва, що сформувався на його основі, не знайшов в українському мистецтві кінця XVIII — перших десятиріч XIX ст. твердого опертя в національній культурній традиції. Цим і був обумовлений різкий перехід від стильових особливостей мистецтва доби бароко до інших напрямів, де традиція, що ґрунтується на здобутках народної культури і особливостях національного менталітету, знайшла лише спорадичне виявлення, часто залежне від тих чи інших випадковостей.

За тих умов, що склалися на землях України, які відійшли під протекторат Росії, Петербурзька Академія мистецтв, як і сама культурна атмосфера російської столиці, визначає з кінця XVIII ст. середовище, в якому українська культура частково знаходить ті умови розвитку, яких не вистачало їй на власному національному ґрунті. Воно прямо чи опосередковано впливає також і на місцеву ситуацію. Тому зазвичай буває досить важко, а почасти й неможливо розмежувати явища, які визначаються питомо російськими чи українськими шляхами. До таких явищ належить, зокрема, мистецька спадщина Д. Левицького, В. Боровиковського, В. Тропініна, Т. Шевченка та ще цілої низки художників, чия творчість була підготовлена академічною системою навчання.

Трансформація художньої системи на початку століття. Українське мистецтво в кінці XVIII ст. стає впритул перед новими просторово-композиційними і художньо-пластичними проблемами, втім, остаточного розв'язання цих проблем не відбувається. Запозичення, здійснювані шляхом копіювання окремих зразків західноєвропейського мистецтва, не були настільки значними, щоб набути самодостатнього характеру. Вони відкривали нові можливості вивчення натури та водночас піддавались своєрідним трансформаціям, органічно поєднуючись з лінією розвитку давньої візантійсько-руської традиції і народної культури.

В художній системі українського мистецтва у XVIII ст. розвивались дві взаємодіючі тенденції. З одного боку, це було зростання інтересу до індивідуальної визначеності образу. З іншого — посилення декоративного начала, котре суттєво стримувало розвиток форми і вдосконалення засобів її художньо-пластичного втілення. У цьому полягала суперечливість цієї системи, яка на кінець XVIII ст., вичерпавши свої можливості, ставала анахронізмом.

Це особливо наочно позначається на розвиткові портретного жанру, фокусуючого в собі найактуальніші проблеми художньої культури, що ґрунтувалася на співіснуванні й взаємопереплетенні демократичних устремлінь, породжених народно-визвольним рухом, піднесенням національної самосвідомості, та зміцненні феодальної системи з властивими їй взаємовідносинами на різних

Д. Левицький. Портрет Григорія Левицького, батька художника. 1779. Полотно, олія. Державна Третьяковська галерея, Москва.

рівнях ієрархії суспільної структури і відповідних їм духовних цінностей.

Естетична думка, як і практика, ще не прийшла до остаточного утвердження тієї художньої самоцінності твору, яка визначається зростаючою роллю суб'єктивного фактора. Особистісний момент творчості залишається ще достатньо обмеженим. Український майстер XVIII ст. навіть за найнезвичайніших здібностей залишається в рамках художньо-естетичної системи, в основі якої уже самі по собі закладені обмеження, що стримують розвиток у галузі форми. У процесі навчання і в подальшій практичній діяльності він засвоює спокон віку існуючий і передаваний набір засобів і навичок, що передбачали вдосконалення переважно в галузі ремісничо-технічній, а не у розвитку художньо-естетичних засад. Це сприяло відпрацюванню художньої системи, що складалася віками, а тому нововведення зазнавали грунтовної і відповідної системі адаптації.

Проникнення нововведень уже вносило в цю систему елемент двоїстості, суперечливості. Ця суперечливість і

Д. Левицький. Портрет Вел. кн. Олени Павлівни. 1791. Полотно, олія. Київський музей російського мистецтва.

уособлювала той внутрішній механізм розвитку, під дією якого каталізувалися процеси жанрової диференціації і ускладнення образної структури. Існування цих протилежностей було, швидше за все, компромісним, а тому протиріччя між традиційними іконографічними схемами і впроваджуваними в них нововведеннями стосовно форми не могло отримати остаточного розв'язання без усунення самих базисних устоїв цього художнього явища.

Саме це й відбувається в українському мистецтві напередодні XIX ст., коли воно, внаслідок соціально-адміністративної перебудови, входить у нове русло суспільних відносин, що вивільняють його розвиток від пут середньовічних феодальних пересторог.

Під дією цих обставин українське мистецтво вступає в нову фазу розвитку, що визначалася як якісно новий етап на шляху до реалізму і подальшої демократизації художньої творчості на якісно нових професійних і естетичних засадах.

У цьому процесі портретний жанр посідає провідне місце, завдяки чому

Д. Левицький. Автопортрет. 1780-ті рр. Картон, дерево, олія. Челябінська обласна картинна галерея, Росія.

найбільш чітко уособлює кардинальні проблеми української художньої культури протягом майже всієї першої половини XIX ст. Новий концептуальний рівень ставлення до людської особи, з виявленням тих особливостей, які визначаються індивідуальними властивостями її характеру, зовнішності, емоційного стану, фокусує головні визначальні прикмети українського живописного портрета.

Роль Д. Левицького і В. Боровиковського в історії вітчизняної культури. Характерним прикладом складності мистецького розвитку є факт переїзду Д. Левицького та В. Боровиковського до Петербурга. Швидке зростання фахового рівня та формування їхньої індивідуальної манери засвідчують, що в Петербурзі обидва художники знайшли сприятливий ґрунт для вдосконалення і розвитку своїх обдарувань та навичок, прищеплених на батьківщині. Портрет, найбільш давній жанр в українському мистецтві, виявився найпридатнішим полем діяльності для подальшого розвитку таланту цих великих майстрів.

Творчість Дмитра Левицького (1735—1822) і Володимира Боровиковського

Д. Левицький. Портрет кн. М. В. Рєпніна. 1792. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

(1757—1825), з одного боку, є дальшим розвитком традицій українського портретного мистецтва з властивими йому елементами реалістичного відображення фізіономічних рис моделі; а з іншого — на основі академічної системи ці тенденції набувають нових пластично-живописних рис і забарвлень. Завдяки їхній творчості українська традиція портретування тісніше вводиться в коло тієї ідейної та естетичної проблематики, яку ставить доба Просвітництва. Судячи з того, що Д. Левицький був сином відомого українського гравера (та й майстра портрета) першої половини XVIII ст. — Григорія Левицького-Носа, він був достатньо освіченим, щоб зрозуміти й сприйняти нові віяння та виразити їх у відповідній художній формі.

Дослідники творчості Д. Левицького з подивом констатують високу освіченість і дивовижну майстерність уже перших відомих творів молодого митця, тим більше вражаючу, що переконливих доказів навчання Левицького в іноземних художників так і не було знайдено. Про те, що Левицький прибув до Петербурга з певним рівнем художньої освіти й майстерності, свідчать спогади

Д. Левицький. Портрет невідомої в блакитній сукні. 1784. Полотно, олія. Київський музей російського мистецтва.

Ф. Йордана, відомого гравера, вихованця Академії. Згадуючи Кирила Головачевського, котрий віддав педагогічній праці в Петербурзькій Академії 65 років, Йордан писав: "Над всіма учителями й гувернерами був наш достошановний Кирило Іванович Головачевський, колишній товариш Лосенка, Левицького та інших, котрі... ще до заснування Академії мистецтв були вже художниками" [7].

А Олександр Бенуа так пояснював причини виняткових мистецьких досягнень Дмитра Левицького: "Дещо у житті самого Левицького сприяло розвиткові його таланту, — так, походження його із місцевості й середовища набагато культурнішого, ніж тодішній Петербург і навіть вищі верстви петербурзького суспільства. Левицький був родом із Малоросії. З ранніх років виростав він серед тієї напівзахідної цивілізації, котра проникла ще в часи

[7] *Йордан Ф. И.* Записки ректора и профессора Академии художеств. — Москва, 1918. — С. 9.

Д. Левицький. Портрет невідомої (Є. Храповицької?). 1780-ті рр. Полотно, олія. Харківський художній музей.

польського панування до Києва і там пустила глибоке коріння" [8].

І Левицький, і Боровиковський походили з мистецького середовища, що мало багатовікові традиції, а їхнє творче формування і значною мірою становлення припадає на добу, коли квітне культура Гетьманщини, дивуючи світ розквітом освіти, життєрадісним буянням барв і мелодій, пишністю храмових споруд і довершеністю фольклорних творів. Це помітно впливало на сусідні країни і найперше — на Росію. Ось чому Левицький стає найуніверсальнішим портретним майстром, неповторно-самобутньою творчою особистістю.

Навряд чи знайдеться ще хто-небудь з живописців цього часу, здатний зрівнятися з ним за переконливістю відтворення зовнішнього вигляду і внутрішнього світу людей його епохи. За всієї реалістичної тверезості сприйняття натури, що поєднувалася з посиленим інтересом до індивідуальних людських

[8] *Бенуа А.* История русской живописи в XIX ст. — Санкт-Петербург, 1902. — С. 10.

Д. Левицький. Портрет І. В. Ламби. 1801. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей.

характерів, притаманним живописцям XVIII ст., він є справжнім віртуозом.

Левицькому властива надзвичайна легкість і розкутість живопису. Його палітра складається з чистих теплих тонів, композиції сповнені повітря, що м'яко оповиває предмети, а простір, наскільки б він не був умовним, набуває рухливості. Легкий, майже невловимий серпанок огортає форми і, немов поглинаючи лінійну чіткість обрисів, створює враження їхнього органічного зв'язку з навколишнім середовищем. Під пензлем майстра предмети матеріального світу і людська плоть ніби наповнюються животрепетним пульсуванням. Особливо привабливим в його творчості є вміння зображувати тканини. Увага до них дозволяє досягати гармонійної зрівноваженості кольорів і такого живописного багатства колориту, при якому навіть нейтральний сірий тон міниться прозорими сріблястими відливами, а улюблені відтінки білого з блакитним набувають надзвичайно благородного звучання.

Портретовані майже завжди показані в русі або готовими до нього. Баро-

Ів. Боровиковський. Портрет Івана Котляревського. 1818. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

кове художнє мислення, що панувало в українському мистецтві XVIII ст., не могло не вплинути на формування манери Д. Левицького. У ній виявляється посилена увага до внутрішньої напруженості форми, граційної постави, ефектного жесту — риси, притаманні творчості майстрів українського бароко, добре знайомі художникові з київського періоду його життя, а надто з гравюр і малярських творів його батька Григорія Левицького.

Проте за майстерністю Д. Левицький перевершує своїх співвітчизників-попередників. Він так моделює пластичну форму, що вона набирає життєво переконливого вигляду, несучи на собі відчуття великої вправності й невимушеності виконання зображень, в яких постаті людей, вираз їхніх ледь усміхнених облич, жвавий погляд вологих очей, тканини і довколишні предмети складаються в єдину стилістичну цілісність. У його творах органічно виявилося відчуття тривалості й швидкоплинності миті, те, чого не вистачало українським бароковим портретам з їхньою репрезентативною статичністю

І. Бугаєвський-Благодарний. Портрет Володимира Лукича Боровиковського. 1825. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

та вишуканою пишно-орнаментальною барвистою декоративністю.

Внутрішньо динамічні образи численних портретних творів Д. Левицького дають яскраве уявлення про складну і суперечливу епоху зламу XVIII і XIX ст., про багатство й контрасти духовної атмосфери того періоду, про зміни в баченні й розумінні цінності людської особи й посилену увагу до її душевного світу.

Творчість Д. Левицького знаменує для українського мистецтва початок того етапу, на якому воно стало перед потребою втілити новий ідеал людської особистості. На відміну від майстрів українського бароко, його творчість була обумовлена не тільки новими мистецькими засобами, а й потребами нового соціального середовища — вищих верств російського дворянства часів абсолютизму. Створювані ним парадні й камерні портрети за своїм змістом і формою виражали вже нові духовні якості, що формувалися новим розумінням взаємовідносин особистості та суспільства. У них, з одного боку, втілювалися уявлення про громадянський обов'язок, про освічений абсолютизм, які складали певний кодекс чеснот привілейованого прошарку суспільства. З іншого — у них виявилося реалістичне сприйняття характеру моделей, котре не здатні були заступити ні аристократичний блиск, ні парадна велемовність, ні станова зверхність.

І в цьому теж виявляється відлуння міцного зв'язку з давньою українською портретною традицією, якого не могли послабити ні десятиліття праці на чужині, ні коло моделей, далеких від України, ні відрив від рідного грунту. Перший біограф Д. Левицького — славнозвісний Василь Горленко, котрий через 70 років після смерті художника в Петербурзі написав свій нарис [9] на основі знайдених ним архівних матеріалів, літературних джерел і свідоцтв родичів митця — нащадків його братів в Україні. Він розробив хронологію життя і творчості Левицького, визначив його роль і місце в російській та європейській художній культурі. Ретельно проаналізувавши твори художника, Горленко палко стверджував національні витоки творчості Майстра.

[9] *Горленко В. П.* Дмитрий Григорьевич Левицкий // Русский архив. — 1892. — Кн. 3. — С. 204—222; *Його ж.* Д. Левицкий // В. П. Горленко. Украинские были. — Киев, 1899. — С. 113—134; *Його ж.* Жизнь Д. Г. Левицкого // Русская живопись в XVIII веке. Т. 1: Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735—1822 / Сост. С. П. Дягилев. — Санкт-Петербург, 1902. — С. 73—91.

В. Боровиковський (?). Портрет А. Безбородько. 1810—1820. Полотно, олія. Національний музей історії України, Київ.

В. Боровиковський. Портрет М. Г. Рєпніна. 1806. Полотно, олія. Київський музей російського мистецтва.

Та й сам Д. Левицький не забував свого коріння. Проживши у Петербурзі півстоліття — більшу частину життя, він у душі залишився українцем, а в своїх художніх уподобаннях, попри модні західні впливи, зберіг риси, притаманні українській портретній школі. На багатьох творах митець, засвідчуючи свою національну приналежність, позначив, що їх написав "вольный малороссианин Левицкий". Прикметно, що він зазначає це й у письмових документах, де називає себе "живописец малороссианин Дмитрий Григорьев сын Левицкий". Так само "малороссианином Дмитрием Левицким" називають його московські живописці та архітектори, і навіть в офіційних договорах-замовленнях фіксується не тільки його фах живописця, а й те, що він "малороссианин". (Про це згадують у своїх працях російські дослідники творчості художника Н. Гершензон-Чегодаєва і Н. Молєва.)

Другим після Д. Левицького художником, який підніс мистецтво портрета на новий рівень естетичних потреб, був Володимир Боровиковський — виходець із козацької миргородської родини, для якої малярство було традиційним і спадковим заняттям.

Іконописом займався весь рід Боровиків — Лука Боровик (?—1775), його брати, племінники і його чотири сини — Володимир, Василь, Петро та Іван, з яких Володимир був старшим. Мистецька династія Боровиків була відомою і шанованою: серед її замовників — полтавські й миргородські полковники, українське дворянство і духовенство, церкви. Зі значної творчої спадщини цих

В. Боровиковський. Дівчинка з голубом. 1780—1784. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

миргородських майстрів до нас дійшли лише поодинокі твори, які засвідчують їхню високу майстерність і втілюють найхарактерніші риси тогочасного українського іконопису і портрета. Відомо, що до портретування звертався і батько художника, який до того ж добре знався й на музиці [10]. Збереглися згадки про його ікону "Благовіщення" (1740—1750-ті рр.), підписану "Лукіян Боровик", і "Портрет Дмитра Ростовського" (1750—1760-ті рр.).

Отже, з дитинства перебуваючи в мистецькому середовищі, пройшовши добру школу в родині на батьківщині, де мав уже доволі значну практику, Боровиковський до Петербурга приїхав уже сформованим художником, з професійним досвідом, що ґрунтувався як

[10] Він був автором збірника "Ноты церковных песен", який ще в 90-х рр. XIX ст. зберігався у Воскресенській церкві Миргорода.

В. Боровиковський. Портрет П. Я. Руденка. 1784. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей.

на місцевій фаховій традиції, так і на засвоєнні нових тенденцій, що визначали живописно-стильові й типологічні особливості портретного жанру останніх десятиріч XVIII ст.

В Україні В. Боровиковський досяг чималих успіхів в іконописному малярстві. Його тогочасні образи полонять миловидістю облич, ліризмом настроїв. Рівень майстерності й усталену художню манеру виказують ікони "Христос" та "Богоматір з немовлям" з іконостаса Троїцької церкви у Миргороді, виконані В. Боровиковським 1784 р. Яскраво виявлений типаж цих ікон, а також ікони "Богоматір з немовлям" (1787) ще зберігає іконографічні риси, властиві творам майстерні Боровиків (соковиті насичені кольори повновидих облич з великими очима і маленькими, чітко окресленими вустами). Але поєднання барокового декоративізму і світлотіні в моделюванні постатей засвідчує уже останній етап еволюції українського

іконопису і його перехід до світського живопису. Способи моделювання форми переконують у його (іконопису) високій вправності виявлення об'ємно-пластичних її особливостей.

Про те, що, ще перебуваючи на батьківщині, Боровиковський був добре обізнаний з новою системою живопису, свідчать не тільки портрети ("Дівчинка з голубом", 1784), а й абсолютно реалістично трактований образ "Цар Давид" (1785). Надзвичайно поширений в українському мистецтві образ псалмоспівця й натхненного майстра-гусляра постає у трактовці Боровиковського мудрим старцем, пригніченим беззаконням і злом, що панують у світі. З настроєм глибоких душевних переживань зображеного біблійного царя перегукуються слова із шостого псалма, накреслені вгорі полотна: "...всяку ночь омываю ложе мое, слезами моими постелю мою омочаю".

Включення написів у композиції ікон і портретів — характерна риса українського мистецтва — наявне і в творі В. Боровиковського, в якому одночасно вже помітні тенденції відходу від традиційних іконних трактувань. І пастозне, іноді корпусне виконання, з широкими, покладеними за формою мазками олійних фарб, і активне використання світлотіні уже засвідчують досить ґрунтовне засвоєння художньої системи тогочасного світського живопису. Тому, приїхавши до Петербурга, художник мав усі підстави, перейнявши здобутки тамтешніх митців, досягти слави одного з провідних майстрів портрета і релігійного живопису.

В. Боровиковський залишив по собі велику галерею портретів та численні інші твори. Його моделі так само неповторні за своїми фізіономічними рисами, зовнішнім виглядом і характером, як і моделі Д. Левицького, але виражають уже почуття людей іншого часу — сповненої настроями сентименталізму і романтизму доби дворянської культури. Заглиблені у свої роздуми, вони знайшли в родинному колі спокій і затишок, вони люблять природу, просто вбрані й вирізняються мрійливо-ніжною вдачею.

Перебуваючи у Петербурзі, В. Боровиковський до кінця життя зберіг свій національний характер, який позначився на трактуванні миргородських іконописних образів, що сприймаються як втілення доброти й чуйності. Ці ж самі риси простежуються і в портретних образах, в яких вони набувають реального, індивідуального втілення. Час від часу його вабила декоративна щедрість українського барокового портрета. Це особливо виразно відчувається в зображеннях духовних осіб ("Портрет Амвросія Подобєдова", 1800-ті рр.; "Портрет архієпископа Михаїла (Матвія Десницького)", 1816), портретування яких вимагало дотримання узвичаєних канонізованих форм, що найбільше відповідали старовинним традиціям. Крім того, особлива увага до орнаментальної східної барвистості, характерної ознаки моди доби романтизму, спонукала художника щоразу звертатися до старовинної української традиції, коли він зображував модні барвисті шалі чи орнаментальні оздоби вбрання своїх моделей.

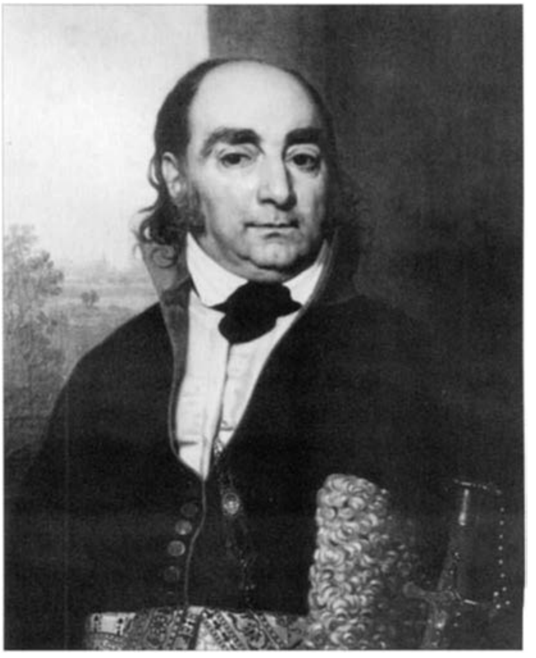
Спорідненість з українським репрезентативним портретом, з традицією якого В. Боровиковський був безпосередньо пов'язаний, виконуючи "Портрет П. Я. Руденка" (1784), виявляє і "Портрет київського бургомістра Петра Борщевського" (1816). Це відчувається у площинності компактного силуету, правдивому відтворенні рис обличчя. Смушкова шапка портретованого, його слуцький пояс із ретельно

вимальованим орнаментом, ледь уловимі деталі пейзажу з білими мазанками, що ховаються в гущавині тінистих садів, — все це підкреслює національне походження моделі. Але, на відміну від моделей репрезентативних українських портретів, П. Борщевський постає в природній, близькій до життєвої, ситуації. Він позбавлений погордливості, хоча і не втрачає належного відчуття власної гідності.

Виконані в традиціях українського репрезентативного портрета, ці твори мають відчутний перегук з ктиторськими монументальними зображеннями (портрети братів Якова та Івана Шиянів, 1781) і водночас немов передбачають появу нових форм парадного портрета ("Портрет Антона Головатого", 1792, пензля Михайла Іванова; "Портрет В. В. Тарновського", 1866, виконаний Андрієм Гороновичем), де значну роль у характеристиці моделі відіграє виразне пейзажне оточення, настрій якого суголосний душевному стану портретованого.

В. Боровиковський, як і Д. Левицький, сконденсував у своїй творчості найхарактерніші ознаки портретного живопису свого часу, коли віра в людину широко оволодівала суспільною думкою. Він не лише розвинув ті традиції, що успадкував від своїх попередників, а й осягнув і втілив нові сторони духовного світу на основі ідеалів сентименталізму і романтизму, які загострювали увагу на складності й суперечливості внутрішнього життя людини. Портретні характеристики В. Боровиковського, виявлені як у камерних творах, так і у великих урочистих полотнах, позначені рисами неповторності людської особистості з її почуттями та душевними пориваннями.

З постатями Д. Левицького і В. Боровиковського, творчістю яких ознаменувалися вищі здобутки портретного жанру в Росії наприкінці XVIII — на початку XIX ст., пов'язаний перший етап тривалого процесу міграції творчого потенціалу за територіальні межі етнографічної України, розчинення національної художньої культури в інонаціональному середовищі, зокрема в російському.



В. Боровиковський. Портрет київського бургомістра Петра Борщевського. 1816. Полотно, олія. Харківський художній музей.

Характерним щодо цього є приклад одного з перших вихідців з України — Григорія Мусікійського (1670/71—після 1739), який починав свій шлях у московській Оружейній палаті, а згодом в Оружейній канцелярії Петербурга. Він портретував царські родини, придворних вельмож й уславився як перший російський мініатюрист.

До представників такого напряму належали також Кирило Головачевський, учні Левицького Іван Бугаєвський-Благо-

Невідомий художник. Портрет Івана Шияна. 1781. Полотно, олія. Одеський художній музей.

дарний, Леонтій Миропольський (1744/45—1819), Феодосій Яненко (1762—1809) та його син Яків Яненко (1800—1852).

Кирило Головачевський (1735—1823), уродженець м. Коропа на Чернігівщині, пройшов характерний для свого часу шлях: навчання в Київській академії, спів у хорі в Глухові, а згодом у придворній співочій капелі в Петербурзі, навчання в Петербурзькій Академії. З останньою він назавжди пов'язав свою діяльність, виконуючи спочатку певні службові обов'язки, а згодом отримавши звання академіка. Портретний живопис став і для нього однією з головних галузей творчості (принагідно зауважимо, що портретне малярство переважало у творчості вихідців із України, і це ще раз підтверджує думку: здобуті на батьківщині знання та навички багато в чому визначали і подальшу, вже столичну, діяльність згаданих митців). "Правильний рисунок, — писав про нього В. Григорович, конференц-секретар Академії (теж виходець з України, з Пирятина на Полтавщині), — чистота в опрацюванні, примітне обарвлювання і легкий пензель. У головах він мав більше успіху, ніж у постатях і в кінцівках їхніх. Вбрання писав вельми відбірно. Відмінність матерії в його живописі надто помітна" [11]. Його портретам властивий демократичний погляд на модель, простота і природність в її зображенні, що визначали риси реалізму просвітницької доби. Майстерність Головачевського-портретиста засвідчують два зображення княгині Софії Дараган-Хованської (одне з них підписне і датоване 1818 р.) — рідної племінниці (доньки сестри) Кирила і Олексія Розумовських.

Творчість Івана Бугаєвського-Благодарного (1773—1859), учня Д. Левицького і В. Боровиковського, надихалася ідеалами пізнього класицизму, що унаочнюють його портрети (В. Боровиковського, 1825; жіночий, 1822; Андрія Іванова, 1824). Феодосій Яненко (1762—1809), чия спадщина нині маловідома,

---

[11] *Григорович В. И.* О Кирилле Ивановиче Головачевском и его произведениях // Журнал изящных искусств. — Санкт-Петербург, 1823. — № 3. — С. 254.

був схильний до романтизованих, емоційно-наснажених образів з контрастами світла й кольору в їх трактуванні.

У цей час в Росії відбувалося формування і розвиток таких мистецьких напрямів, як класицизм, сентименталізм, романтизм, підготовлених добою Просвітництва. Українська культура, виснажувана духовно і професійно, була обмежена у своїх можливостях послідовно виробляти стильову чіткість. На її ґрунті не міг (за винятком архітектури) повноцінно "прищепитися" такий напрям, як класицизм, який в Росії так чи інакше зростав на ідеї великодержавності. За цих обставин в українському мистецтві затримувався розвиток міфологічного та історичного жанрів, що базувалися на фахових та ідейних засадах академізму.

Академічна система і творчість мандрівних малярів, аматорів та художників-кріпаків. Академічна система визначає верхній рівень професійної досконалості. Проте творчістю майстрів академічної виучки не можна обмежувати художній процес того часу, бо суттєве місце у забезпеченні художнього попиту посідала діяльність великого кола митців інших категорій. У більшості випадків це або цехові майстри та іконописці, або навіть самоуки. Ці художники утворювали значний прошарок, і в кінці XVIII та протягом першої чверті XIX ст. переважно саме вони визначали місцеву художню ситуацію.

Зосереджені у більш-менш великих містах або традиційних центрах, які були колись провідними осередками феодальної культури, існуючи у поміщицьких маєтках на становищі кріпосних малярів, вони й складали ту основну ланку, через яку здійснювалось в цей час розповсюдження нових естетичних віянь. Завдяки цьому колу художників

М. Іванов. Портрет Антона Головатого. 1792. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

основні досягнення культури, утворюючись у такому головному її осередку, як Петербург, поширювались у найпериферійніші куточки.

Втім, і давні традиції, що так яскраво розквітли за часів бароко, поступово згасаючи і зводячись до провінційного рангу, залишили помітний слід у культурі України. Ця досі маловідома і на-

віть ігнорована дотеперішнім мистецтвознавством лінія дає можливість чіткіше простежити й окреслити специфіку соціальних та професійних обставин розвитку українського мистецтва перехідної доби. Її репрезентували художники, які задовольняли попит провінційного чиновництва, дрібномаєткового дворянства, міщанства та інших категорій соціальних верств. Малярські цехи й монастирські іконописні майстерні були основними осередками, де відбувалася діяльність майстрів даної категорії. Один із таких цехів (а вони існували не лише у великих, а навіть у невеличких містах) діяв у Києві майже до кінця XIX ст. Тут, у Києво-Печерській лаврі, продовжувала роботу іконописна майстерня, хоча в той час вона вже втрачала колишню славу.

Організація художньої діяльності за принципами цехових чи монастирських майстерень для XIX ст., як зазначалося, була вже віджилою формою. Але ця форма, що склалася за часів середньовіччя, не могла не розвиватися, не модифікуватися, не засвоювати нових методів праці. Тому цехові майстри та іконописці були змушені звертатися до засвоєння засобів і методів, які давала академічна система, поєднуючи їх із традиційними.

Цьому сприяло і те, що серед цехових майстрів працювали й художники з академічним вишколенням. Майстри цієї категорії складали досить широкий контингент і були чи не основними для свого часу виразниками провінційної атмосфери художнього життя. Не випадково колоритні образи цих носіїв культури знайшли відображення у фольклорі та літературних творах І. Котляревського, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Т. Шевченка, С. Руданського та ін. У них нерідко вчилися й отримували перші навички художники, котрі згодом здобували академічну освіту, приміром, Т. Шевченко, І. Васьков, І. Зайцев, А. Мокрицький, І. Рєпін, І. Шаповаленко.

Із традицією "мандрівних дяків", спудеїв Київської академії, що відпускалися на кондиції тощо, певною мірою пов'язані форми діяльності мандрівних малярів, які їздили "від диму до диму", — від поміщицьких садиб до заможних селян або міщан, пропонуючи свої послуги. Серед них були як свої "зірки", так і звичайні ремісники — майстри "на всі руки", здатні намалювати портрет, розписати світлиці, пофарбувати дах чи виконати іншу роботу.

Мандрівними малярами бували й вихідці з селян, і міщани, і навіть дворяни. Ім'я одного з таких майстрів, живописця-дворянина Конона Юшкевича-Стаховського, вперше було згадано в опублікованій відомим юристом і літератором А. Ф. Коні "Угоді поміщика з живописцем" [12]. Текст угоди настільки красномовно засвідчує тогочасне становище художника та стосунки із замовником, що його варто зацитувати повністю і мовою оригіналу. У документі йдеться про те, що: "Договор титулярного советника Павла Григорьевича Староженко с живописцем Кононом Федоровичем Юшкевич-Стаховским, учиненный 1840 года, сентября 27 числа, в пятницу. За написание с г[оспо-дина] помещика тит. совет. Павла Григорьевича Староженко портрета мною, Юшкевичем-Стаховским, я, по договору, должен по окончании портрета оного получить от него, г. Староженко, награждение: 1) житной муки 10 пуд., по цене пуд 1 р. 80 коп., на сумму 18 р.; 2) пшеничной муки 4 пуда, по 2 руб. на

[12] Рус. старина. — Санкт-Петербург, 1889. — Октябрь. — С. 66.

В. Боровиковський. Портрет Дмитра Трощинського. 1819. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

8 руб., и деньгами 14 руб., всего (40) сорок рублей; на семь вечеров пять свечей; человек мой должен кормиться до 6 числа октября и до сего же дня две лошади мои травою или сеном и овсом, на каждую лошадь в сутки по 2 гарцы, а на 2 по 4 гарцы овса, а я кушать с ним, господином Староженко, за одним столом до этого же 6 числа октября 1840 года, до которого дня я должен работою кончить портрет его, который срисовать или намалиовать я должен точь в точь похожим на живое его, Павла Староженка, лицо, в мундире, при шпаге, с руками. В чем на сем договоре и подписал собственноручно: Дворянин Конон Юшкевич-Стаховский, живописец".

Мабуть, портрет сподобався замовникові, котрий був задоволений відтворенням свого "точь в точь похожего на живое" обличчя і дав художникові (певно, на прохання останнього) своєрідну рекомендацію, наведену тим-таки А. Ф. Коні: "Свидетельство. Дано сие от меня Полтавской губернии жительствующему в г. Прилуке дворянину Конону Федорову сыну Юшкевичу-Стаховскому в том, что он по его искусству художества живописного занимался в доме моем сниманием с меня портрета, и как оной портрет столь живописно написан, что даже почти различить не можно с живым моим лицом, для того, отдавая справедливость живописному искусству его, Стаховского, по всей справедливости имею право рекомендовать всякому тому, кто только пожелает иметь с лица своего и корпуса точь в точь сходственный портрет для памяти потомству своему. 1840 года, октября 11 числа, в пятницу. Полтавской губернии, Прилукского уезда, села Ржавца помещик, действительный дворянин, титулярный советник Павел Григорьев сын Староженко при печати герба моего...".

Наведений документ дає уявлення не тільки про специфіку стосунків між художником і замовником у ті далекі від нас часи, не тільки показує, з якою пошаною ставилися до портретних зображень і якого важливого значення їм надавали, але й містить у собі цінну інформацію про невідомого доти живописця. Цей забутий живописець-портретист мав підводу з парою коней, "своего человека", тобто слугу, і мандрував від маєтку до маєтку у пошуках замовлень. Він був щасливішим за своїх численних безіменних товаришів по мистецтву, бо був дворянином, хоча й збіднілим. Замовник укладав з ним угоду, обідав за одним столом, одним словом, поважав його людську гідність і визнавав певні права.

Пощастило розшукати кілька творів К. Юшкевича-Стаховського, які справді свідчать про неабияку його майстерність портретиста. "Портрет Красовського" підписний, на ньому бачимо чоловіка в чорному сурдуті з орденською стрічкою через плече та орденами на грудях і на шиї. Чоловік стоїть біля столу, по краю якого йде ледь помітний напис: "1833-го года Сентября месяца... [писал] портрет Конон Федоров сын дворянин Стаховский". За ретельної виписаності деталей і аксесуарів зображення зберігає декоративну насиченість барв — зеленкуватого тла, чорного силуету постаті та яскравих вкраплень червоного. Надзвичайно майстерно зображено обличчя, позначене печаттю втоми. На скронях сріблиться сивина. Чітко, до ілюзорності, змальовані орденські хрести й зірки. Підписаний і "Пор-

К. Головачевський. Портрет кн. С. Ю. Дараган-Хованської. 1760—1770. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

К. Юшкевич-Стаховський. Портрет Красовського. 1833. Полотно, олія. Лебединський художній музей.

К. Юшкевич-Стаховський. Портрет Марії Павлівни Ґалаґан. 1839. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

трет Марії Павлівни Ґалаґан" — на його звороті власноручний напис художника: "1839 года Август знаменитой художник Конон Федорович писал с натуры хорошо".

Образ чорнявої дівчини з локонами, у блакитній сукні з мереживним білим коміром малюється мрійливо-задумливим і по-дитячому безпосереднім.

За характерними прийомами трактування облич, уважного змалювання декоративних прикрас до цих творів наближаються парні портрети відомого історика, автора п'ятитомної "Истории Малороссии" Миколи Маркевича та його дружини Уляни, уродженої Ракович (1840), а також портрети подружжя Романовичів (1840-ві рр.).

Не поступається майстерністю своїх портретних творів Юшкевичу-Стаховському інший маловідомий на сьогодні художник — Петро Левицький. Серед найдених його полотен є лише чоловічі портрети людей досить високого суспільного становища. З них "Портрет М. Г. Рєпніна" має напис на тлі зображення: "Писал с натуры Петръ Левиц-

К. Юшкевич-Стаховський. Портрет М. А. Маркевича. 1840. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

кій 1820". Він зображує славнозвісного героя війни 1812 р., малоросійського генерал-губернатора в парадному мундирі, з численними орденами, золотими еполетами та аксельбантами, проте його молоде обличчя приваблює жвавим і доброзичливим виразом, що виявляє потяг до романтизації образу в репрезентативному зображенні, яким є офіційний портрет М. Г. Рєпніна.

До суто романтичного європейського портрета і трактуванням образу, і таємничою фабулою самого "сюжету" полотна належить майстерно написаний портрет Олександра Олександровича Стахієва (1818), який довгий час перебував в Естонії, а згодом потрапив до Польщі, де 1957 р. був виставлений в антикварній крамниці м. Познані. Портрет мав чіткий підпис: на книжковій полиці (на тлі якої змальовано чоловіка, вбраного за модою початку XIX ст., з зеленими очима і виразними рисами обличчя) бронзовою фарбою виведено: "P. Lewizki pinxit 1818". Новий власник портрета Л. Дітц [13] атрибутував його як

[13] *Dietz L.* Nieznany portret Lewickiego w Polskich zbiorach prywatnych // Studia Muzealne. — 1964. — S. 101—107. Докладніше див.: *Рубан В. В.* Забытые имена. — Киев, 1990. — С. 9—25.

К. Юшкевич-Стаховський. Портрет У. О. Маркевич. 1840. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

портрет Дмитра Левицького і першим визначив ім'я зображеного, завдяки невеличкій книжечці в руці Стахієва під назвою "Valerie", в якій ішлося про фатальне романтичне кохання, героєм якого був Стахієв. Але портрет належить пензлю Петра Левицького, як і підписний "Портрет М. О. Грибовського" (1818) — на той час Полтавського губернського прокурора. Цей же Грибовський у листопаді 1818 р. писав М. Рєпніну (в той час генерал-губернаторові), що "Левицький, портретний майстер, сюди (до Полтави. — *Авт.*) прибув і розпоряджається розпочати роботу для присутніх місць над портретами, поклавши при цьому остаточну ціну за кожний по 100 р. асс[игнаціями]" [14]. На жаль, крім виявлених портретів Г. П. Мітусова (1826), напис на якому розміщений так само, як і на портретах Рєпніна і Грибовського, і свідчить, що "Писалъ с натуры Петръ Левицкій... 1826 году", а також портрета П. П. Білецького-Носенка (1815), більше ніяких відомостей про життя й діяльність цього непересічного майстра

[14] *Павловский И. Ф.* К биографии Д. Г. Левицкого // Рус. старина. — 1911. — № 8. — С. 282.

П. Левицький. Портрет М. Г. Рєпніна. 1820. Полотно, олія. Лебединський художній музей.

не вдалося відшукати, і його доля, як і більшості художників тієї доби, так і залишається загадковою...

Для першої половини XIX ст. властиве також поширення аматорського захоплення малюванням, яке часом переростало у професійне заняття.

Однією з характерних постатей художнього життя України кінця XVIII — другої третини XIX ст. є постать художника-кріпака.

Кріпаками будувалися і оздоблювалися палаци, створювалися портретні галереї, робилися копії зі світових шедеврів, малювалися декорації до театральних вистав. Про розписи, виконані художниками-кріпаками в палаці-садибі Тарновських, згадує відомий художник та етнограф Л. Жемчужников. Є свідчення про Петра Кононенка, який розмалював костьол у с. Копачеві на Київщині. Іменами кріпаків Івана Слісаренка і Зозуленка підписані портрети, що зберігаються у Національному художньому музеї в Києві. На портреті поміщиці Данилевської (знаходиться в Полтавському художньому музеї) також стоїть підпис кріпака, якогось Яремка, який гарно зобразив свою пані.

Поряд із кріпаками — акторами, співаками, музиками, садівниками та людьми інших професій — художник-кріпак

П. Левицький. Портрет О. О. Стахієва. 1818. Полотно, олія. Збірка Кароліни Дітц д'Арма, м. Пщчіна, Польща.

нічим не відзначався з-поміж іншої поміщицької челяді. Він міг розмалювати стіни й стелю панських покоїв, виконати ікони для місцевої церкви, намалювати портрет самого пана, портрет усієї його родини. Його можна було змусити прислуговувати або займатися іншою, зовсім далекою від мистецьких занять роботою.

Професійна підготовка такого художника здебільшого обмежувалася "наукою" — навчанням у якого-небудь ремісника від мистецтва або місцевого "богомаза" і не вимагала від пана великих витрат. Так, зокрема, у переліку "навчених ремеслу" дворових селян Григорія Ґалагана, які поверталися із Петербурга до його маєтку Дігтярі, згадуються малярі Степан Землюков та Микита Погорілий.

Серед художників-кріпаків було чимало самоуків, для яких копіювання зразків професійних художників було єдиною школою, як, скажімо, для Савченка із с. Солов'ївки на Київщині, який навчався свого ремесла в художників-інтелігентів, а також читати і писати "по-друкованому" — тобто друкованими літерами. Чудовим копіїстом став кріпак Рєпніних із Яготина Іван Усенко. Ремеслом копіїста вправно оволодів і Григорій Озеров, про якого згадує родич його пана.

П. Левицький. Портрет Г. П. Мітусова. 1826. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

І. Засідатель. Українська селянка. 1859. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

Названі прізвища — лише малесенька частка тих численних безіменних напівпрофесіоналів, доморощених малярів, які складали чималий резерв художньої культури на місцевому грунті, що за сприятливих умов міг дати більш плідні наслідки.

У тому, що життєва і творча доля художника-кріпака повністю залежала від волі його пана, також полягав один із драматичних моментів розвитку національної художньої культури.

Характерною в цьому відношенні є постать Мойсея Дикова (1820—?) (очевидно, русифіковане українське прізвище Дикий) з Полтавської губернії. Провчившись деякий час у київського іконописця, він відчув "нездоланний потяг до малярства". Це змусило його звернутися до Петербурзького товариства заохочування художників і слізно благати: "Допоможіть мені досягнути того, без чого я уже жити не можу, надавши мені волю, ви тим самим дасте мені силу пройти шлях, призначений мені долею...". Але в Товариства не знайшлося такої великої суми грошей (6000 крб.), яку поміщик Г. П. Вишневський запросив за викуп свого обдарованого кріпака, — саме в таку суму він поцінував його "вольну". Архівні документи не дають ніяких відомостей про те, як далі склалося життя М. Дикова. Імовірніше за все, його спіткала доля багатьох кріпаків, чий талант був загублений у неволі. Про цього художника відомо лише те, що він не вдовольнився навчанням у іконописця, а вдосконалювався, вико-

І. Засідатель. Собор св. Петра у Римі. 1870. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

нуючи копії творів з яготинської колекції Рєпніних, доступ до якої він отримав завдяки хорольському повітовому предводителю дворянства І. П. Капністу. Єдиний підписаний твір М. Дикова "Жіночий портрет" (зберігається нині в Баку) засвідчує, що художник вправно оволодів художньо-пластичними засобами, а це могли дати ретельне копіювання високомистецьких творів і безпосередня робота з натури.

Схожою виявилася і доля Івана Засідателя (1839—1893) — дворового хлопчика поміщика Бжозовського з с. Крикливець Ольгопільського повіту на Вінниччині. Не маючи можливості (через відсутність закордонного паспорта, в якому йому було відмовлено губернаторською канцелярією) поїхати на навчання до Італії, він був відданий паном "для послуг" одному маляреві до Одеси. Обдарований юнак невдовзі перевершив у малярстві свого вчителя [15]. Виконані ним твори, що збереглися донині, позначені впевненим володінням академічними правилами, творчим ставленням до характеристики моделі. Як з'ясувалося, художник все ж таки побував в омріяній ним Італії, де вдосконалював свою майстерність і, повернувшись, оселився у Вінниці. Тут мав згодом власний будинок і мешкав у престижній Першій частині міста; але доля не пожаліла його — він передчасно помер від холери 1893 р.

Підписані твори художника свідчать про те, що він був своєрідним майстром проникливих ліричних образів. Невеликі за розмірами, стримані за колоритом

[15] Див.: Винницкий житель — художник Иван Заседатель // *Рубан В. В.* Забытые имена. — С. 67—85.

І. Засідатель. Портрет капуцина Зефірена. 1871. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

жіночі портрети Засідателя вирізняє спокій душевного світу героїнь. Характерна і демократичність образів. Його юні подолянки не ідеалізовані і не овіяні романтичним флером, як жіночі образи В. Тропініна, але разом з тим приваблюють поетичністю почуттів, особливою душевною чистотою. Задумливі обличчя селянок світяться думкою й добротою. Їхнє просте вбрання і прикраси написані майстерно, з любов'ю. Кожна деталь полотняного одягу, вишиті стрічки, віночком закладені коси, коралі, скромні брошки — все ретельно виписане і навдивовиж гармоніює з виглядом і загальним емоційним настроєм портретованих моделей.

Художник стверджує красу звичного, віднаходячи особливу принаду в простоті вигляду своїх персонажів. Серед українських майстрів середини, а точніше, другої половини XIX ст. йому належить своє місце. Неяскравій і спокійній живописній манері Засідателя притаманна владна притягальна сила. Його талант найповніше виявився в

І. Засідатель. Портрет жінки з коралами. 1876. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

портреті. Тут він є гідним спадкоємцем традицій народних майстрів XVIII—XIX ст., а разом з тим і В. Тропініна у створенні поетичного народного образу. У його портретних творах знаходять вияв народні уявлення про людську красу, переконуючи в їх співзвучності з творами народних майстрів.

З величезної малярської спадщини (посмертний каталог включав більше 400 творів) І. Засідателя збереглася лише невеличка частка і, зокрема, портрети та проникливі пейзажі, позначені виразними романтичними тенденціями. Вони й складають наступний етап розвитку романтизму в українському живописі другої половини XIX ст. А доля цього художника є типовою для долі художника, що "вибився в люди" з кріпацького стану.

Навчання митців — вихідців із підневільної верстви утруднювалося не лише примхами поміщиків, а й дискримінаційними правилами прийому до Петербурзької Академії мистецтв, які усталилися від часів її заснування. За цими

І. Засідатель (?). Портрет італійської дівчинки. 1871—1876. Полотно, олія. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

правилами офіційно заборонялося навчання кріпаків у цьому закладі.

Проте, незважаючи на заборону, окремі кріпаки потрапляли до Академії. Але й тут вони не користувалися повними правами. Їх не нагороджували медалями, а в перші десятиріччя XIX ст. не видавали атестатів, не відпускали за кордон для вдосконалення майстерності. Крім того, поміщик, не зацікавлений тривалий час платити за навчання свого кріпака, будь-коли міг перервати його перебування в Академії, щоб використати його на свій розсуд. А найчастіше поміщикові вигідно було підучити здібного юнака в першого-ліпшого майстра-ремісника чи іконописця, а ще вигідніше — обмежитися самовдосконаленням художника, надавши можливість копіювати ті зразки, що знаходилися в маєтку.

Деяким кріпакам щастило дістати волю, здобути академічну освіту і навіть стати відомими художниками. Проте і для них обставини складалися не завжди сприятливо. Звільнившись з кріпацтва, вони часто опинялися без засобів до існування. На них чекала доля ремісника, що виснажувала творчо і фізично, вони гибіли в глухій провінції.

Так сталося з Іваном Шаповаленком (1820—1890). Чотирнадцятирічним юнаком він опинився в Італії, супроводжуючи свого поміщика П. Капніста. Тут його віддали на навчання до художника Д'Аурія. Переконавшись у здібностях і жагучому бажанні юнака займатися мистецтвом, Капніст відпускає його на волю. Шаповаленко отримує щорічний пенсіон Товариства заохочування художників, переїжджає до Рима, де зближується з відомим російським живописцем Олександром Івановим. Відвідує Академію св. Луки, копіює старих майстрів. Роботи, які він надсилає до Росії, дістають схвальну оцінку критики і петербурзької публіки. Але втративши покровительство Товариства заохочування художників, він опиняється в злиднях. Допомога з боку Г. П. Ґалагана та М. В. Гоголя дає таку-сяку підтримку, проте її надто мало, щоб повністю віддатися творчості. Щоб залагодити своє становище, І. Шаповаленко все одно змушений іти працювати в студію мозаїстів, що відкрилася на той час у Римі. Вона забезпечила його утримання.

Заробляючи на життя, Шаповаленко виконував численні копії на замовлення. Для спадкоємця престолу він виконав копію фрески "Пророк Ісайя", а для М. Гоголя — голову Спасителя із "Преображення" і "Покладання у гроб" Рафаеля, для Г. Ґалагана скопіював "Св. Себастіана" з Гвідо Рені та "Богоматір з апостолами" Перуджино. З його власних творів на сьогодні відомі (з літератури) картина "Римська зима" і портрети "Неаполітанка", "Лучія", а також позначена гармонійними барвами і душевною поетичністю "Італійка" (1851) — єдиний твір, що зберігся.

Відомо, що 1845 р. Шаповаленко показав свої праці на Римській виставці, де вони мали успіх, а критика зазначала, що "молодий живописець Шаповалов вніс своє ім'я до числа діяльних художників" [16]. Повернувшись 1851 р. до Росії, він стає провідним майстром мозаїчного мистецтва, якому віддає одинадцять років життя. Прогресуюча хвороба очей змушує його залишити працю. У 43-річному віці, виклопотавши пенсію від Академії, він виїжджає до Тверської губернії на батьківщину дружини. Поправивши трохи зір, Шапова-

[16] *Чижов Ф.* Письма о работах русских художников в Риме // Московский литературный и ученый сборник. — Москва, 1846. — С. 105.

І. Шаповаленко. Італійка. 1851. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

ленко знову береться до живопису, мріючи створити картини "з італійського побуту". Тяжко працюючи і не маючи коштів для лікування, він помирає в жорстоких злиднях, а його твори назавжди губляться у безвісті...

Із кріпаків графа М. Воронцова походив козацький нащадок, вихованець Петербурзької Академії Григорій Лапченко (Лапа, Лабченко) (1796/1801—1876/79). Коштом Воронцова він одночасно з О. Івановим їде 1830 р. до Італії. Як і Шаповаленко, Лапченко виявився одним із найобдарованіших художників російської колонії в Римі. Дар майстра композиції художник виявив ще в Академії, стороннім учнем якої він став 1823 р. За час навчання двічі нагороджувався медалями — срібною в 1825 р. за рисунок з натури; золотою у 1829 р. Його програмна (або, як ще її називали, конкурсна) картина "Киянин сповіщає Претича про наближення до Києва печенігів" (1829) була одностайно схвалена Радою Академії до нагороди першою золотою медаллю. Але Академія за уставом не могла давати такі нагороди стороннім учням (це ще раз доводить, що Лапченко був кріпаком, оскільки найчастіше кріпаки були "сторонніми"), і медаль була видана за рахунок Товариства заохочування художників. Нагорода золотою медаллю дала йому право виїхати до Італії, де він працював до 1838 р.

У Римі Лапченко входив до згаданої російської колонії, яка, крім художників, об'єднувала письменників і учених, серед них були М. Гоголь, М. Язиков, Ф. Чижов, Г. Ґалаган. Лапченко виконав чимало сюжетних композицій і портретів, перебуваючи в Римі та містечку Альбано. Там була написана картина "Сусанна і старці" (1831), за яку він одержав звання академіка. Картина, де змальована славнозвісна красуня-натурниця із Альбано — Вітторія Кальдоні (якою захоплювались усі художники, котрі перебували тоді в Римі й малювали, рисували, різьбили її зображення; згодом вона стала дружиною Г. Лапченка і до кінця життя прожила з ним в Україні), виконана за всіма академічними канонами, проте гострі натурні спостереження й бездоганне володіння рисунком і колірною гамою дозволяють перевершити ці канони-приписи. Чисті та ясні кольори, потяг до відтворення природного освітлення, яке увиразнює прекрасні форми Сусанни, що немов сяють серед пишних червоних і білих драперій на тлі густої соковитої зелені, зливаються в поетичну гармонію буття.

Поетичним замилуванням молодістю і повнокровною жіночою вродою позначені твори "Ранок" (30-ті рр.) і "Купальниця" (1840), в яких на повну силу розкрилося живописне дарування Г. Лапченка. Умови для його творчості складалися ніби сприятливіше, ніж у Шаповаленка, але невиліковна хвороба очей змушує художника повернутися додому. Сліпнучи, він втрачає засоби до існування і також помирає в злиднях.

Академічну освіту здобули такі вихідці з кріпацької верстви, як Кирило Луценко, талановитий портретист Дмитро Маляренко (1824—1860), Йосип Пономаренко, Ілля Липин, про яких залишилися дуже скупі відомості. Їх також спіткала невтішна доля провінційного художника. А от, наприклад, Іван Зайцев (1805—1891), росіянин за походженням, після закінчення Академії посів місце вчителя малювання в Полтавському кадетському корпусі, де й викладав до кінця свого життя, поєднуючи службу з творчістю.

Активна меценатська діяльність окремих осіб, опікування Товариства заохочування художників відіграли поміт-

ну роль у підтримці вихідців з кріпацького середовища, дали можливість розкритися їхньому обдаруванню. Однак соціальна система поміщицько-кріпосницького ладу здебільшого ставила на їхньому шляху нездоланні перепони. Так, Павла Зайцева, талановитого кріпака, тричі за час навчання забирав з Академії його пан — чернігівський поміщик. Граф В. Орлов не дав довчитися в Академії кріпакові І. Мірошниченку, забравши його для оздоблення свого палацу та для виконання копій. Лише напівсліпим і немічним дідуганом він дочекався милості й був відпущений на волю, котрої вже не потребував. "Куди я тепер піду і що я робитиму тепер з тією волею?" — з болем говорив художник. Загальновідомі приклади тернистого шляху у професійне мистецтво колишніх кріпаків Тараса Шевченка, Василя Тропініна.

Прикметно, що у творчості майже всіх згаданих вище художників переважає портретний живопис.

Портретний жанр у становленні української школи живопису. Портрет, як жанр найбільш розвинутий і самостійний у жанровій системі українського мистецтва, що склалася у XVIII ст., виявився найбільш життєздатним у рішенні тих художніх завдань, котрі виникли під впливом нових історичних обставин. Проте з початком нового століття, коли в художньому житті України відбувається, з одного боку, консолідація різнорідних елементів культури в єдиній системі, а з іншого — подальша диференціація, що визначала провідні й периферійні явища культури, і цей жанр зазнає вагомих трансформацій під впливом нової академічної системи, котра вводила його в коло проблем ширшого суспільного змісту, спричинених такими напрямами, як класицизм, сентименталізм і романтизм.

Портрет, що за розвинутими, усталеними традиціями, за складністю виконання був найдоступнішим для місцевих майстрів і мав великий попит у провінційному середовищі, здобув найбільше поширення. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. він був основною ланкою, через яку здійснювався перехід до реалістичного напряму, різним чином стикаючись з проміжними на шляху його розвитку стилями. Водночас у портреті з'являється ціла низка типологічних різновидів, так чи інакше пов'язаних з формуванням інших жанрів.

Масове розповсюдження портретного жанру визначалося не лише естетичними потребами, а й утилітарними, задоволення яких тільки з часом перебрала на себе фотографія. Сфера його побутування була різноманітна і широка. Він став надбанням різних верств, виконуючи як репрезентативну функцію, так і суто фамільну, камерну, набуваючи різних проміжних між цими усталеними різновидами форм.

Традиційний український бароковий портрет за нових часів уже не міг вдовольнити смаків та забаганок ні провінційного дворянства, ні міщанства, що намагалися на свій кшталт копіювати побут, моду, уподобання зі столичних аристократичних зразків.

Якщо творчі здобутки Д. Левицького, В. Боровиковського та низки інших художників академічного вишколу формували нові стильові ознаки та типологічні форми портрета, то в середовищі провінційних художників нижчого професійного рівня ці ознаки і форми закріплювалися як певний стереотип.

Г. Лапченко. Сусанна і старці. 1831. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

Невідомий художник. Портрет Ханенка. 1830—1840. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

На ґрунті діяльності останніх виник так званий провінційний портрет, в якому своєрідно втілилися сприйняття та розуміння високохудожніх зразків з відчутним виявленням наївності у поєднанні з претензійністю.

Під кінець XVIII ст. у провінційному портреті усталилися два основні типи: офіційний, покликаний показувати громадські чесноти моделі або виявляти її соціальне становище, та камерний, в якому основна увага зосереджувалася на відтворенні індивідуальних рис обличчя. Композиційно офіційні портрети зводилися переважно до погрудних або поясних зображень. Камерні — також. Такий спрощений тип композиції (великі на зріст зображення трапляються тепер лише зрідка), позбавлений будь-яких декоративно-орнаментальних елементів, був зручний тим, що дозволяв художникові зосередити основну увагу на відтворенні зовнішньої схожості портретованих, зображуваних переважно на нейтральному тлі.

Вимога портретної схожості була однією з основних, обумовлених замовником. Так само від художника вимагали дотримання принципів "чиностоянія" портретованого, що виражалося пере-

Невідомий художник. Портрет П. Конашевича-Сагайдачного. 1820—1830. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

дусім у відповідній поставі моделі, зодягненій у парадний мундир з орденами та іншими відзнаками, а часом і зі шпагою, й надавало зображенню певної репрезентативності. Саме дотриманню цих принципів провінційний замовник із середовища дрібномаєткового дворянства або чиновництва надавав більшого значення, ніж артистизму і професійній манері виконання.

Поряд із цим типом зображень створювалися портрети історичних діячів, виконані часто за старовинними зразками, та ієрархічні портрети (зображення духовенства), в яких найстійкішою виявилася орнаментально-декоративна традиція доби бароко. Водночас у них відчувається схильність художників до застосування нових пластичних засобів, властивих академічній системі. Цією рисою позначена еволюція вотивного та натрунного портретів, котрі знаходять усе вужчу сферу побутування. Але і в цих досить традиційно усталених зображеннях художники прагнуть донести відчуття драматизму, викликане смутком за померлою людиною.

Розширення сфери побутування фамільних портретів, інтерес до душевних якостей особи обумовлювали розквіт

Невідомий художник. Портрет дами з трояндами. 1820-ті рр. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

камерних форм живопису, сприяли інтимізації портретних образів, розвиткові малоформатних погрудних композицій інтимного звучання. У низці таких творів особливе місце посідають жіночі образи, трактування яких, порівняно з чоловічими зображеннями, менш обмежувалося дотриманням вимог станового дистанціювання.

Під впливом сентименталізму та романтизму в жіночих портретах найбільше розвивається задушевно-поетична спрямованість характеристик образів. У багатьох з них помітно виявлена життєва повнокровність, часто несумісна з аристократичною зманіженістю. Такі портрети зачаровують наївною, але привабливою щирістю, елегійною мрійливістю молодості або душевним спокоєм провінційних господинь. У зображеннях такого роду жінка майже виключається зі світу і світських умовностей, постаючи невимушено та по-домашньому. Характерним прикладом такого трактування моделі є портрет Варвари Миколаївни Рєпніної (1839), виконаний Глафірою Псьол (1823—1886) — художницею, яка, по суті, була аматором-самоуком.

Г. Псьол. Портрет В. М. Рєпніної. 1839. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

У камерному портреті згладжуються станові межі. Його об'єктом стають представники купецтва, міщанства, селян, зростає увага до виявлення вікових характеристик. Нової якості набуває портретування дітей, позначене прагненням природно вмотивувати безпосередність їхньої поведінки. У процесі розвитку камерного портрета з'являються невеликі парні зображення, обумовлені утвердженням цікавості до повсякдення. Окрему категорію утворюють портрети письменників, учених, діячів культури. На їх основі зазнають суттєвої видозміни парадні композиції, трансформуючись у так званий кабінетний портрет. На ньому модель зазвичай зображується в інтер'єрі за робочим столом, зосередженою на своїх роздумах чи за читанням.

Інтенсивний розвиток провінційного портрета припадає на кінець XVIII — першу половину XIX ст. І саме у цей час його розквіту в ньому яскраво простежуються впливи основних стильових напрямів: класицизму, сентименталізму, романтизму. Втім, провінційний портрет, розвиваючись на периферії ми-

Невідомий художник. Портрет дівчаток. 1820-ті рр. Полотно, олія. Національний музей історії України, Київ.

стецтва високого стилю, має свої закономірності та художньо-естетичні особливості. Йому притаманний тверезо-реалістичний підхід до відтворення портретних рис моделі. Щоправда, цей підхід визначався спонтанними чинниками та професійною обмеженістю художників і його реалізм виявлявся стихійно.

Необізнаність провінційного художника на фахових тонкощах академізму оберталася мимовільним зниженням ідеалістичних начал. Внаслідок цього вишукана театральність поз набирає нарочитості, а модель парадного портрета в розшитому золотом мундирі — скам'янілої урочистості. Стихійний реалізм провінційних художників, швидше пов'язаний з наївною безпосередністю сприйняття світу, зосередженою на самій поверхні, виявився чи не найпридатнішим для документалізування духовної ситуації провінції. В його образах відбилася широко диференційована соціальна шкала. Цим прикметні живописні твори священика Гаврила Кушлянського, якому належить "Портрет М. І. Ханенка" (1809), а також невідомих авторів підписних портретів М. Пташевського (1833), хлопчика з родини Хохловських, "Портрета українського шляхтича" (обидва — 1840—1850) і "Портрета Ю. Рушковської" (1830—1840).

За суворою церемонністю чоловічих облич і постатей у цивільних чи військо-

Невідомий художник. Портрет чоловіка з хлопчиком. 1820-ті рр. Полотно, олія. Національний музей історії України, Київ.

вих строях відчутний прозаїзм повсякденності, а пихата гордовитість буває доведеною до грані іронії. У мрійливо-меланхолійному вигляді молодих жінок нерідко вгадується сентиментальна вдача провінційних панянок. Художник докладає чимало зусиль, щоб якнайбільше догодити моделі, ретельно вимальовуючи ордени на мундирах, пишні банти, зборки й мережива на цупких очіпках та ніжні кольори модних суконь ("Портрет невідомої", 1810—1820; "Портрет чоловіка з хлопчиком", "Портрет дівчаток", "Портрет дами з трояндами", усі — 1820-ті рр.). Фізіономічна характерність і ретельність письма є визначальною властивістю цих портретів.

Стихійний реалізм як характерна риса українського живопису. Орієнтованість на відтворення точності портретної схожості з особливою чіткістю виявляється у напівпарадних або камерних портретах-погруддях, в яких фізіономічні прикмети моделі іноді передаються ледь не з натуралістичною скрупульозністю.

Художник ще далекий від глибини психологічної характеристики, притаманної справжньому реалізму. Власне, для художників так званого стихійного реалізму внутрішній світ людини, її настрої і почуття ще не становили творчого завдання. До розуміння цих завдань недосвідчений в секретах академічної

Г. Кушлянський. Портрет М. І. Ханенка. 1809. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

майстерності провінційний художник приходив лише інтуїтивно. Його спроби відійти від протокольності чи прозаїзму, полестити своїй моделі чи наслідувати певний взірець досить боязкі й несміливі, щоб подолати той бар'єр, за яким відкривається професійна розкутість у вираженні й пластичному мотивуванні власної позиції чи в її приховуванні. Прагнучи надати якомусь чиновникові урочистої пози, він мимохіть виявляє його марнославство, так само, як, зображуючи яку-небудь старезну бариню з її традиційним очіпком, у пишній "по моді" сукні з неодмінними бантиками і мереживом, він мимоволі розкриває претензійні смаки і манери провінціалок.

Стихійний реалізм є однією з характерних рис українського мистецтва першої половини XIX ст. Він має свої художні та естетичні особливості, відносну самостійність у своєму розвитку з притаманними їй певними закономірностями. Тому розглядати стихійний

Г. Ганецький (?). Портрет Ю. Рушковської. 1830—1840. Полотно, олія. Національний музей історії України, Київ.

реалізм всього лише як явище, що виникло на периферії мистецтва, поширеного в елітарних колах суспільства, як низову форму цього мистецтва не зовсім правомірно. Безумовно, він зазнавав впливів цього мистецтва, засвоював і перетворював його досягнення. В той же час цей напрям відігравав досить активну роль у художньому процесі.

Стихійний реалізм — історично утворена форма українського мистецтва, що виникла в ході вивільнення його з обмежень феодального суспільства і подальшої демократизації художнього життя. Він є одним з активних чинників формування реалістичного мистецтва. Проте фізіономічна точність зображення, що сприяла виявленню індивідуальних особливостей моделі та уособлювала його найсуттєвішу рису, визначала одночасно його обмеженість, скутість усталеними композиційно-протокольними стереотипами. Для розвитку справді реалістичного творчого

Невідомий художник. Портрет українського шляхтича. 1840—1850. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

методу потрібен був ряд передумов соціального і професійного характеру.

Саме на шляхах стикання стихійного реалізму з академічною системою, з висококласною професійною художньою творчістю і відбувались ті процеси, що відігравали важливу роль у розвитку традиції, її стильової мутації, кінцевим наслідком якої було формування національної реалістичної школи живопису.

Національна традиція і романтизм. Народний образ у В. Тропініна. З діяльністю провінційних художників пов'язане зародження і посилення інтересу до національної культури, що виявилося передусім у народному ма-

лярстві з його імперсональними фольклорними образами (традиційний козак Мамай, Бондарівна, орач), з його картинами, позначеними роздумами над людською долею, причинами несправедливості ("Дума косаря", 40-ві рр.; "Селянська біда", 1840—1850). У цих невибагливих зображеннях із зеленими дібровами, волами на оранці, із теплими літніми присмерками виразно вчувається поетична зачарованість світом, якою полонить і вабить народна пісня. У фольклорі народні майстри, не скуті обмеженнями високого стилю, інтуїтивно відчули ті пласти збагачення емоційно-поетичного ладу, котрими на пізнішому етапі скористалися вже художники-професіонали з академічною освітою.

Щоправда, поетичні мотиви з відтінком національного сприйняття були властиві ще В. Боровиковському. Але вони дещо нівелювалися в нього академізацією форми у міру того, як його творчість віддалялася від рідного ґрунту. Втім, тенденції, від яких поступово відходив Володимир Боровиковський, по-новому судилося розвинути Василеві Тропініну (1776/80—1857).

Кріпак графа І. Моркова, він провів понад двадцять років у маєтку свого пана в с. Кукавці на Поділлі. Тропінін зазнав усіх прикрощів долі, характерної для художників його стану. У Кукавці, після того як пан забрав його з Петербурзької Академії мистецтв, він розмальовував ним же збудовану церкву, малював групові портрети графської родини, виконував різні панські забаганки. У російському мистецтві Тропінін посів місце одного із визначних портретистів першої половини XIX ст. Водночас на його творчості глибоко позначилося тривале перебування в Україні. У цьому зізнавався і сам художник: "Я мало вчився... хоча дуже старанно студіював в Академії, але навчився в Малоросії, я там без спочинку малював з натури, малював усе і зі всього, і ці мої роботи, здається, кращі за всі досі мною намальовані".

Невідомий художник. Портрет невідомої. 1810—1820. Полотно, олія. Національний музей історії України, Київ

Вказівка самого художника на те, що він багато малював з натури в Україні, цінна для розуміння швидкого прогресу його майстерності. Давні й багатющі традиції українського живопису, і портретного зокрема, багато в чому сприяли тому, що Тропінін визначився як портретист. Саме в Україні формуються й демократичні устремління його світогляду. Тут він знаходить героїв своїх творів і стає неповторним майстром узагальненого народного образу.

За "український період" В. Тропініним було створено цілу низку родинних

Народна картина. Олекса Довбуш. 1840—1850. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

та парних портретів, погрудних і на повен зріст, виконано чимало розписів та великих ікон.

Зображення родини графа Моркова, їхніх знайомих, гувернанток становлять прикметну галерею колоритних образів. Вже на ранніх етапах творчості митця в ній вирізняються протилежні тенденції — суто конкретні зображення співіснують із зображеннями узагальненими, типізованими.

Серед перших чимало дитячих портретів. Образи дітей — окрема і важлива тема творчості Тропініна. Славнозвісний портрет сина Арсентія (1818), менш відомий "Портрет сина" (1814), "Хлопчик із топірцем" та "Хлопчик з сопілкою" (обидва — 1812), де змальовані сини графа у вигляді селянських дітей, та чимало інших позначені не лише майстерністю втілення дитячої безпосередності й щирості почуттів, а й зростанням особливого дару художника — уміння відтворювати саму сутність дитинства з його світом добра та світлих сподівань.

Одночасно з цим художник активно розробляє форму камерного портрета, узагальнюючи образ моделі. Чільне місце серед таких творів посідають ті, в яких зображено селян. У них виразно виявляються симпатії художника до простого люду, що дозволили йому за індивідуально-конкретними рисами кожної з моделей побачити її типово національну вдачу.

Народні образи В. Тропініна — вагоме явище в історії українського живопису. Споріднені з давньоукраїнською портретною традицією, вони стали новим етапом в осягненні мистецтвом людини з народу й продовжили гуманістичні завоювання численних анонімних місцевих майстрів, з їх відчутною схильністю до створення поетичних, близьких за звучанням до фольклорних, образів. Портрети подільських селян і селянок Тропініна демонструють глибоке знання митцем народної психології і являють собою зразки майстерного художнього узагальнення народного характеру. На селянських образах Тропініна позначилося його шанобливе ставлення до простої людини. В його ранніх творах немало уваги приділено барвистості народного одягу, відчувається тонка обізнаність з етнографічною стороною українського побуту. Цією барвистістю визначається мелодійність теплого золотаво-коричневого колориту, суголосного поетичному настрою моделей, зокрема жіночих.

Давно забулися імена зображених. В них звично вбачають народні типи. Але за кожним таким "типом" ховається цілком конкретна людина зі своєю долею й характером, з неповторною зовнішністю і вдачею. Лише завдяки щасливому дару митця бачити в натурі окремої людини втілення найцінніших

Петро Рибка. Козак Мамай. 1850. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

рис народного характеру, завдяки шанобливій повазі до простого люду його образи набули узагальненого звучання. Безіменні українські сучасниці й сучасники митця мали добру й лагідну вдачу. Він втілював її у лаконічних, але напрочуд містких барвистих замальовках, сама природа яких нагадує народні пісні своєю виразною красномовністю.

Живописні жіночі образи В. Тропініна ("Дівчина з Поділля", 1810—1820) споріднені з пісенними засобами змалювання. У них акцентуються риси, що цінуються в людині народом, — вір-

В. Тропінін. Портрет сина. 1814. Полотно, олія. Житомирський краєзнавчий музей.

ність і внутрішня гідність, доброта. У чоловічих зображеннях художник наголошує спокійну мудрість, щиру людяність і природність ("Портрет українця", 1810—1821).

На час створення цих славнозвісних зображень Тропінін був добре обізнаний з національними традиціями не тільки портрета, а й іконопису, про що свідчать образи для іконостаса Кукавської церкви ("Свята Варвара", "Архангел Гавриїл", обидва — 1806—1807), що іноді мають портретні риси.

З українським іконописом пов'язані й портрети митця. Якщо шукати живописну аналогію згаданій раніше "Дівчині з Поділля" (1810—1820) — одному з найвідоміших творів у спадщині художника, знайдемо її не тільки серед безіменних портретних зображень, а й серед жіночих образів українського іконопису. Так, образи "Св. Параскева" майстра Пилипенка з с. Високе (1730) та "Св. Варвара" (XVIII ст.) мають із твором Тропініна чимало спільних рис і в типажі, й в колориті. Образ вродливої подолянки В. Тропініна споріднений і з творами народних майстрів, зокрема лаконізмом втілення позитивних рис характеру, лапідарно-узагальненим зма-

В. Тропінін. Портрет музикантші Боцігетті. 1810-ті рр. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

люванням зовнішності, в якій підкреслений національний характер моделі.

Тим самим Тропінін продовжує і розвиває традиції народного малярства, ба, навіть ширше — народної культури, започаткувавши на академічній основі ліричну лінію, що стала однією із визначальних на наступних етапах розвитку українського мистецтва.

Класицистичні й сентименталістські ремінісценції. Творчість іноземних художників. За часів сентименталізму і романтизму на теренах України широкого розповсюдження набувають твори художників західноєвропейських шкіл. У цей час немало іноземних майстрів, виучеників академій Західної Європи, знаходять в Україні благодатний ґрунт для своєї діяльності. Частина з них, отримавши посади вчителів малювання в навчальних закладах, ставши гувернерами чи діставши меценатську підтримку місцевих магнатів, осідають тут на тривалий час. Своєю працею вони заповнили лакуну в мистецькому житті, що утворилася через відплив власних високопрофесійних сил. Несучи з собою нові естетичні віяння й володіючи відповідними професійними навичками, своєю творчістю

В. Тропінін. Дівчина з Поділля. 1810—1820. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

вони істотно збагачували місцеву ситуацію, каталізували процес "бродіння", що відбувався в ній.

Одним із таких художників був італієць Матео Бачеллі (1769—1850), що працював спочатку в маєтку Т. Чацького (Чорний острів) на Волині, а згодом — на Поділлі. Він малював портрети, копіював, виконував картини для місцевих католицьких храмів; у його творах відчувається рука добре вишколеного майстра. З Україною пов'язана діяльність таких італійських майстрів, як Пілігріні, Джованні Скіавонні, Джованні Сампіні, Карл і Англе Джоганні. З Франції приїздили Луїза Дессеме, Обен Віталі. В Україні залишив свої портрети угорець Йозеф-Август Шефт (1778—1860), які він виготовляв "серійно". У Кам'янці-Подільському дітей поміщиків і міщан навчав малювання австрієць А. Кестлер. Діяльність іноземців була

В. Тропінін. Пряля. 1810—1821. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

В. Тропінін. Портрет українця. 1810—1821. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

В. Тропінін. Дівчина з кужелем. 1810-ті рр. Полотно, олія. Фрагмент. Галерея мистецтв, Львів.

особливо активною в Одесі, де разом з розбудовою і зростанням міста починає формуватися новий осередок культури з властивими для його різнонаціонального строкатого середовища рисами космополітизму.

У ситуації "бродіння", коли в мистецтві все виразніше окреслюються тенденції романтизму, свою роль відіграла польська художня культура, яка, маючи на українському ґрунті тривалу і давню основу, обумовлену тісними міжнаціональними взаємопереплетіннями, набрала певного забарвлення. Ареал її впливу визначається передусім Волинню й Поділлям, де найбільше були зосереджені маєтки польської шляхти. Тому інтерес польських художників до України, який виявився у творчості Йозефа Пєшки, Яна Симона, Титуса Малішевського, Йозефа Олешкевича, Артура Гротгера, Проспера Гурського, Напо-

Й. Пічман. Портрет графа М. Стаженського. 1800-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Й. Пічман. Портрет графині М. Стаженської. 1800-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

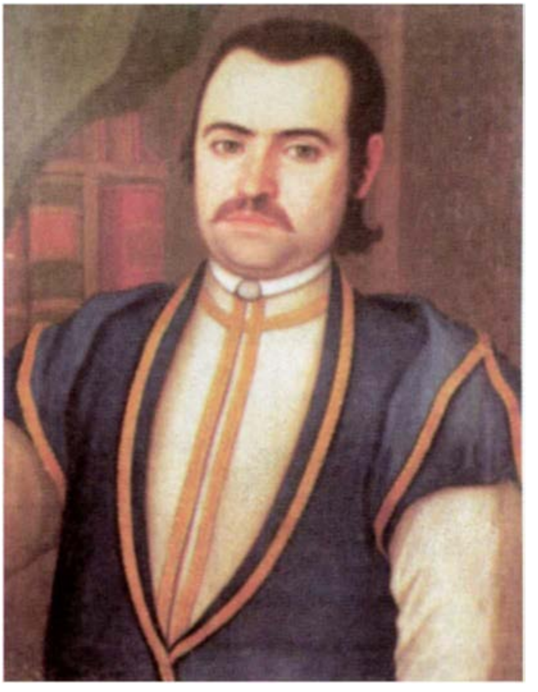
леона Орди та ін., обумовлювався як спорідненістю історичної долі українського та польського народів, так і територіальною спільністю. За цією особливістю криється ще один момент, який засвідчує складність духовної ситуації першої половини XIX ст.

Особливо важливе місце у розвитку художньої культури посідає діяльність відділу красних мистецтв Кременецького ліцею, що в першій третині XIX ст. перебрав роль основного мистецького центру Волині з притаманними йому локальними особливостями.

Засновником відділу був сполонізований австрієць, представник віденської школи Йозеф Пічман (1758—1834). У своїй творчості він віддавав перевагу сентименталізму з його культом усамітненості людини серед природи. Це позначалося на відтворенні моделі з раціональною достеменністю, з міцними академічними навичками моделювання пластичної форми. Пічман був популярним майстром серед польської знаті й у Львові, й на Волині. Вихованець Віденської академії, він (до повстання Т. Костюшка) працював у Польщі та у Т. Чацького в Корці, потім — у Варшаві при дворі короля Станіслава-Августа Понятовського. Перебравшись до Львова, художник активно працював тут до 1806 р. — часу переїзду до Кременця, де залишився до кінця життя.

Початок творчої діяльності Пічмана пов'язаний з впливами класицизму, особливо помітними у його міфологічних сюжетах, але згодом, і у львівський, і в кременецький період, він працює переважно у портретному жанрі.

О. Білявський. Портрет Христофора Дейми. 1782. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.



О. Білявський. Портрет І. Бачинського. 1789. Полотно, олія. Львівський історичний музей.

Його однофігурні зображення, зберігаючи ознаки класицистичного напряму, однак, відчутно забарвлені нотами сентименталізму, образній системі якого він залишається вірним практично в усіх творах (портрети Марії Стаженської та Мацея Стаженського, обидва — 1800-ті рр.).

За двадцять сім років викладання в ліцеї Й. Пічман прищепив багатьом своїм вихованцям інтерес до мистецтва, а деяким з них дав надійні основи для професійної роботи. Серед його учнів — Йозеф Бочковський, Антон Анджейовський, який став помічником Пічмана, а згодом відомим ученим і викладачем Київського університету св. Володимира, сини Пічмана Нарцис і Олександр, які після навчання в батька вчили малюванню поміщицьких дітей. Пилип Павловський, Гнат Брускевич, Михайло Лобода, Ксаверій Каневський після виучки у Пічмана вдосконалювали свою майстерність за кордоном і у Петербурзі. Як висококваліфіковані художники, вони працювали потім в гімназіях та ліцеях, учили малюванню приватно чи працювали у поміщицьких садибах.

Тривалий час на ниві художньої освіти трудився учень Й. Пічмана Бонавентура Клембовський (1802—1888), який продовжив своє навчання у Віленському університеті в одного з кращих литовських і польських художників Яна Рустема (Йонаса Рустемаса (1762—1835), вірменина за походженням, котрого, до речі, теплим словом згадує Т. Шевченко) та в Парижі. Клембовський працював з Пічманом у Креме-

Б. Клембовський. Портрет В. Г. Бессера. 1840. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

нецькому ліцеї, після його закриття в зв'язку з подіями 1831 р. — у Київському університеті, а згодом, 1839 р., після відомої "справи Конарського", коли університет у Києві було закрито на рік і багато викладачів були позбавлені посад, Клембовський був переведений до Харківського університету.

Діяльність художників кременецького кола, що так чи інакше сприяла поширенню і зміцненню нових естетичних ідей у провінційному середовищі, прислужилася культуртрегерській місії, навіть незважаючи на те, що вона відбувалася переважно у межах того напряму польської культури, який ґрунтувався на ідеях сарматизму, котрий стійко тримався на спільних українсько-польських територіях.

Провідні жанри й стилі в художній діяльності західноукраїнських митців. У суспільно-політичній ситуації, що склалася на теренах Галичини, підлеглої Австрійській короні, якою обумовлювалися інтенсивні процеси денаціоналізації української культури,

О. Білявський. Портрет дами з трояндами. 1780-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

впродовж першої половини XIX ст. провідне місце посіла творчість польських художників. Внаслідок цього швидко витісняється місцева традиція, яскравим виразником якої був Остап (Євстахій) Білявський (1740—1804), котрий залишив по собі низку портретів із характерним для українського портретного малярства тяжінням до площинної манери минулого, позначених благородністю перлисто-сріблястого колориту.

Народився Білявський у с. Городище на Бережанщині, а живопису вчився у Римській академії св. Луки. З часу його навчання збереглися малюнки "Св. Іоанн Євангеліст", "Сивілла" (1760-ті рр.). З римських років художник виніс особливий пієтет до класичних образів італійських майстрів, з чіткою структурою композиції та активною роллю рисунка. З 1770-х рр. О. Білявський працював, повернувшись в Україну, над розписами церков (церква св. Миколи Крехівського монастиря), виконував іконостаси (для Успенської церкви у Львові). Проте твори ці не збереглися. З величезної

кількості його портретної спадщини ті, що дійшли до наших днів, засвідчують його вірність канонам класицизму з відчутним забарвленням місцевих мистецьких традицій. Маєстатичність чоловічих образів ("Портрет Христофора Дейми", 1782; "Портрет Яна Мієра", 1787; "Портрет І. Бачинського", 1789) поєднується в нього з увагою до реалістичного трактування, характерного для цехових живописців, з наголосом на позу, на детальне змалювання вбрання. Декоративнішими і значно ліричнішими виглядають жіночі зображення, в яких відлунюються ноти рококо ("Портрет дами з трояндами", 1780-ті рр.; "Портрет С. Нікорович", 1787).

На початку століття великої популярності зажив Лука Долинський (1745—1824). Уродженець Білої Церкви на Київщині, він, скориставшись з підтримки митрополита Л. Шептицького, закінчив Віденську академію мистецтва і оселився назавжди у Львові. У Галичині художник виконав чимало робіт з оздоблення церков (найголовніші з них — розписи та ікони для іконостасів собору св. Юра у Львові, у Почаївській лаврі), написав серію портретів західноукраїнських ієрархів та світських осіб. Його манері властива барокова експресивність пластичної форми, пристосованої до композиційних прийомів іконопису або цехового портрета. Яскравий майстер монументального образу ("Пророки", 1780-ті рр.; "Зустріч Марії з Єлизаветою", 1780-ті рр.), Долинський у станкових портретах також тяжіє іноді до пишних барокових форм ("Портрет митрополита Леона Шептицького", 1779; "Портрет єпископа П. Білянського", 1790-ті рр.) або переймається спокійною врівноваженістю класицизму (портрети М. Гриневецького, М. Гарасевича, обидва — кінець XVIII ст.). Твори, що припадають на початок XIX ст., примітні класицистичною врівноваженістю й узгодженістю тепло-червонястої гами.

Поєднання традицій пізнього бароко з класицизмом властиве творчості Василя Берези (1745—1835), який, вивчившись у Римі, малював картини для церков, виконував копії, працював в анімалістичному жанрі. Виходець з Галичини, Федір Яхимович (1800—1889) після закінчення Віденської академії залишився в австрійській столиці й обрав для себе фах театрального декоратора. Він також малював ікони, картини на релігійні теми, краєвиди, звертався до архітектурних мотивів, виконував мініатюри на кості. Яхимович був типовим представником віденського академізму. Проте в деяких його творах (портрети єпископів Кирила Волошина та Іоаникія) відчутно простежуються риси, характерні для українського ієрархічного портрета.

У першій половині XIX ст. мистецьке життя львівського середовища визначалося головним чином місцевими художниками польського походження, які, спираючись на основи тогочасної національної школи, захоплювалися романтичними мотивами й образами з тими чи іншими відтінками. До цих художників належали Ян і Марцелій Машковські, Ромуальд Хойнацький, Мартин Яблонський (1801 — після 1875), Іван Лучинський, Рафаїл Гадзевич (1803—1886), Йозеф та Алоїз Рейхани. У цьому середовищі помітно пробивався і струмінь віденської школи, з властивим їй потягом до сентиментально-романтичних настроїв. Він привносився митцями австрійсько-німецького походження, що працювали у Львові, зокрема такими, як Карл Швейкарт (1772—1855) та Корнель Шлегель, у творчості яких образ людини осмислюється у гармонійному зіставленні з настроєвими мотивами природи.

Л. Долинський. Пророки. Розпис у церкві Святого Духа у Львові. 1780-ті рр. Національний музей у Львові.

Л. Долинський. Портрет єпископа П. Білянського. 1790-ті рр. Національний музей у Львові.

Й. Рейхан. Венера біля води. 1800-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Певну роль у поширенні тенденцій класицизму, "адаптованого" до місцевих умов, відіграла творчість Йозефа Рейхана (1762—1817/22). Він навчався малярства у свого батька — саксонського архітектора Матвія Рейхана, а згодом в "королівській малярні" у Варшаві. Після поразки Т. Костюшка виїхав до Пулав — маєтку А. Чарторийського, а з 1798 р. і до смерті жив та працював у Львові. З часом у його творах усе помітнішими стають ознаки бідермаєру, якому, на противагу романтизму, були притаманні приземлене сприйняття дійсності, підкреслено старанне зображення інтер'єру, природи, деталей побуту, а також тяжіння до сентиментальних образів і сюжетів. Якщо в міфологічному сюжеті "Венера біля води" (1800-ті рр.) ще вчувається відлуння академічно-класицистичних настанов, то в портретах, що стали основним видом його художньої діяльності, активно й послідовно розкриваються уже бідермаєрівські настанови на втілення душевної рівноваги моделі ("Портрет графа К. Комаровського", 1800-ті рр.), цінності людської індивідуальності ("Кароль Ліпінський у дитинстві", 1798—1800).

Твори Алоїза Рейхана — сина Йозефа Рейхана — знаменують уже наступний етап у розвитку західноукраїнської мистецької ситуації, коли в ній одночасно співіснують і розвиваються різностильові тенденції.

Карл Швейкарт (1772—1855) у перших десятиліттях XIX ст. разом з Йозефом Рейханом був одним з найпомітніших майстрів портрета у Львові. Вихованець Віденської академії, він надзвичайно плідно працював у 10—30-х рр. Твори художника цього періоду уособлювали характерні для віденської школи віяння сентименталізму у поєднанні з суто романтичними рисами ("Портрет жінки з книгою", 1819; "Портрет дружини", 1810-ті рр.).

Своє місце серед львівських художників посів і учень Швейкарта, уродженець Станіслава Корнель Шлегель (1819—1871), котрий навчався у Віденській академії, а згодом — у Мюнхені й майже шість років в Італії. Відголоски сентименталізму в поєднанні з романтизуючими прийомами вирізняють його камерні портрети "Францішки Чацької", "Л. Коморовської" (обидва — 1840-ві рр.).

Романтизацією класичних композицій примітні твори Йозефа Олешкевича (1777—1830), котрий, працюючи в Білорусії і Петербурзі, відвідував у 20-х рр. Україну, де він виконав чимало творів ("Портрет жінки з дівчинкою", 1824).

Тяжіння до навколишньої реальності та увага до неповторності людського характеру своєрідно забарвлює твор-

чість львівських майстрів 30—50-х рр., коли все потужнішими стають тенденції романтизації живописного образу, особливо яскраво виявлені в портреті.

У розвитку портретного живопису на західних землях України значна роль належить Яну Машковському (1793—1865), уродженцю Тернопільщини і вихованцю Віденської академії, де він був учнем К. Фюгера та Й. Лампі. Після повернення тривалий час жив на Волині, а з 1834 р. почав викладати малювання у школі при Львівському університеті, виховавши цілу плеяду художників. З них відомими майстрами стали О. Рачинський, Ю. Коссак, А. Гротгер, Ф. Тепа. Ян Машковський був практично засновником львівської живописної школи. В його доробку поряд з пейзажами, історичними й побутовими композиціями найчисленнішими є портрети. У них знайшли яскраве відбиття стильові ознаки класицизму, тісно взаємопов'язаного з романтизмом. Пафосні ноти в емоційному забарвленні, мотив захопленості творчістю, віднайдення засобів, динамізуючих композицію, — усе це свідчить про романтичну концепцію, яка характеризує кращі твори майстра.

Принципи живописного стилю й естетичні уподобання художника найяскравіше втілилися у "Портреті Марцелія Машковського, сина художника" (1856) — рано померлого талановитого митця. Примітною ознакою твору є контрастне протиставлення спокійних обрисів загального силуету і рухливих його складників. Мотив цього контрасту простежується і в колористичному розв'язанні полотна. Більш ніж поясне зображення постаті юнака з рейсфедером у правій руці (Марцелій Машковський тяжів і до графіки) органічно вписується у видовжений овал полотна. Гармонійні й плавні окреслення поручня крісла, руху руки, складок темно-зеленого оксамитового плаща порушуються несподівано гострими акцентами. Хвилясті пасма волосся непокірно виділяються з акуратної зачіски, вибивається і в'ється, неначе на вітрі, візерунчаста краватка. Усе це красномовно виявляє внутрішню збудженість. Міцно стулені по-дитячому припухлі вуста, гаряче дивляться блискучі очі. Рвучкий поворот голови, зіткнення освітлення, рефлексів і тіней на обличчі нюансують вираз неспокою й душевного поривання.

Й. Рейхан. Кароль Ліпінський у дитинстві. 1798—1800. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Важливе значення має колорит твору, побудований на розробці системи локальних кольорів, що стають самостійним виражальним засобом. У вбранні юнака і в аксесуарах всього три барви, але вони трактовані як взаємно посилюючі. Різні відтінки червоного — від рудувато-вохристого внизу через краплаково-червоний в краватці й відворо-

К. Швейкарт. Автопортрет. 1810-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

К. Швейкарт. Портрет дружини. 1810-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

ті плаща до ясно-рожевого у змалюванні обличчя — контрастують з такими ж вишуканими градаціями зеленого і золотаво-білого. Тональна розробленість кольору, багатство його світлових розтягнень і переходів надають живописній гамі полотна особливої прозорої ясності й оксамитово-м'якої глибини. Колорит в даному випадку стає дійовим засобом у створенні живописного еквівалента емоційного настрою портретованого.

Еволюційна концепція твору акцентована ретельною виписаністю деталей, підкресленням їх колірним і фактурним контрастом. Творча натхненність юного героя, його вольова й оптимістична натура вгадуються у виразі обличчя, у жесті руки. Художник піднесено трактує зображеного, в якому втілилось і його почуття до сина, і його розуміння образу митця, образу творчої особистості.

Фізична довершеність, пластична краса тіла немов уособлюють ту творчу силу, якою наділений молодий митець. "Активність" душевного складу і натхненна чутливість до прекрасного визначають його духовний світ. Це повністю відповідає романтичному уявленню про надзвичайність особистості творця. У подібному трактуванні образу, у наближенні його до ідеалу відбилась міцно усталена мрія про незалежну і вільну людину. Цей твір розриває характерну грань творчості Яна Машковського, художника і педагога.

Його син Марцелій Машковський за рівнем таланту не поступався батькові. Після навчання в батька, згодом — у Відні, Мюнхені та Дрездені він 1860 р.

К. Швейкарт. Портрет Шуфеля. 1800—1810. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

К. Швейкарт. Портрет жінки з книгою. 1819. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

повертається до Львова. Усього кілька років Марцелій Машковський (1837—1862) працював як художник. Він мав енергійну живописну манеру і був ліриком за сприйняттям навколишнього світу. Його твори ("Портрет матері", 1850-ті рр.; "Портрет Л. Докупільової", 1857) цікаві увагою як до конкретної моделі, так і до її загального життєвідчуття, до типажу. Деякі з його творів є свого роду перехідними формами від портрета до побутового жанру, що набудуть значного поширення вже у другій половині XIX ст.

Ромуальд Хойнацький (1818—1885), який у 40-х рр. працював у Галичині й на Поділлі, а згодом в Одесі, де викладав малювання в Рішельєвському ліцеї, у портретних творах ще відчутно схиляється до пізньокласицистичних струменів ("Портрет Болеслава Потоцького", 40-ві рр.). Натомість Рафаїл Гадзевич (1803—1883) виявляє інтерес до камерного образу, і саме цим прикметні його автопортрети ("Автопортрет", 1803). Після Варшавського університету художник вдосконалювався в Дрездені та Парижі, а згодом — в Італії, віддавши значну частину життя викладацькій праці. Він викладав живопис у Краківській академії, в 1839—1844 рр. був професором рисунка на математичному відділі Московського університету, в школі Строганова, а згодом — у Варшаві, де викладав у 1846—1864 рр. живопис у Школі мистецтв. У 1871 р. виїхав до м. Кельце і жив там до смерті.

Типовим представником пізнього бідермаєру виступає Карл Аренд (1815 —

Й. Олешкевич. Портрет невідомої з медальйоном у руці. 1820-ті рр. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

після 1867), уродженець Галичини й так само, як і більшість галицьких художників, виученик Віденської академії. Його парні портрети подружжя Мієрів (50-ті рр.) позначені побутовим прозаїзмом, хоча й не позбавлені майстерності у відтворенні ретельно змальованих облич, вбрання й прикрас моделей.

Одним з найвизначніших майстрів портрета другої чверті XIX ст., художником різнобічних обдарувань (був автором релігійних композицій, літографом і майстром рисунка) виступає Мартин Яблонський (1801 — після 1875). Уродженець Галичини, живопису вчився у Львові, а згодом самостійно вдосконалювався у Варшаві, Кракові, Відні. Повернувшись 1820 р. до Львова, працював там до кінця життя. Обдарований живописець і вправний рисувальник, творчість якого тісно пов'язана з місцевими традиціями і водночас з мистецькими завоюваннями європейського малярства, Яблонський був портретистом за покликанням. Завдяки своєму таланту і цілеспрямованій праці згодом став митцем високого рівня. Найінтенсивніший період його портретної діяльності — 30-ті—40-ві рр. Твори цього часу мають різне спрямування, проте всі

Й. Олешкевич. Портрет жінки з дівчинкою. 1824. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

несуть відбиток небайдужого сприйняття людини. Саме в працях цих років з'являються романтичні ноти ("Портрет дами в капелюсі з перами", 40-ві рр.), і вони наближаються за звучанням портретного образу до віденського бідермаєру ("Дівчина зі сніданком на підносі", 1837). З величезної кількості портретів (більше 1500) проникливим трактуванням вирізняються "Портрет сина Леона" (30-ті рр.), "Автопортрет" (1830), "Портрет батька" (40-ві рр.).

Талант митця немов шукає можливості виявитися якнайповніше. Художник, здавалося б, далекий від політики, що не дотримувався ніякої наперед визначеної програми, Яблонський був напрочуд чутливий до віянь своєї епохи.

Творчість М. Яблонського становить значний інтерес. У ній поступово слабшають, зникаючи зовсім, риси парадної репрезентативності, модної імпозантної пишності. Достовірність характеру і неповторна конкретність образу розкриваються в його портретах без акцентації настрою, без патетичних поз і яскравих колірних поєднань.

Серед полотен Яблонського багато урочистих за антуражем портретів, виконаних на замовлення, але не менше і

Я. Машковський. Портрет Марцелія Машковського, сина художника. 1856. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

лаконічних, простих за композицією зображень, які художник писав "для душі". Тверезим і спокійним поглядом на людину, прагненням максимально точно відтворити її в усій неповторній даності портрети Яблонського перегукуються з давніми безіменними творами. Він виступає талановитим послідовником, продовжувачем місцевих особливостей портретного живопису на новому рівні пластичного осягнення моделі. В його творах наочно простежуються деякі композиційні особливості традиційного портрета. Значна роль силуету і застиглий схематизм поз давніх зображень у полотнах Яблонського перетворюються на спокійну статичну постановку моделі. До того ж художник — послідовний прихильник погрудно-поясного портрета з чистим нейтральним тлом. Портретований здебільшого зображується у легкому повороті. Обличчя завжди знаходиться трохи вище центру полотна, вже саме розміщення його і акцентування світлотінню й кольором привертає пильну увагу глядача. Площинне тло

М. Машковський. Портрет Л. Докупільової. 1857. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів. Публікується вперше.

поступово трансформується в живе й мінливе повітряне середовище.

Але вже в творах другої половини 30-х рр. колір починає відігравати роль емоційного камертона, який змінюється залежно від трактування характеру портретованого.

Дзвінкі поєднання кольорів переконливо відтворюють безхмарну принадність дитинства у "Портреті сина Леона", а в полотні "Дівчина зі сніданком на підносі" колірна гама, побудована на зіставленнях ясних блакитно-білих та бузково-перлистих барв, асоціюється з душевною лагідністю й поетичністю образу молодої героїні твору, показаної у звичайній повсякденній життєвій ситуації.

Для розуміння творчого методу художника важливі автопортрети. Вони дають уявлення про своєрідне бачення митцем незбагненної мінливості настроїв і почуттів людини. Яблонський був уважним до вікових особливостей в характеристиці моделі. Це зберігається і в автопортретах. На відміну від пошире-

Р. Гадзевич. Автопортрет. 1803. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

ного засобу "театралізації образу" у популярних "самопортретах" першої половини століття художник не шукає надзвичайності стану і середовища. Він прагне знайти у звичній повсякденності ознаки внутрішнього стану зображеного. Його "Автопортрет" (1830) побудований на уникненні зовнішньої героїзації образу, на відмові від привнесеної нормативності та ідеальної будови його образної структури.

У точно і конкретно відтворених рисах молодого енергійного обличчя художник намагається вловити відгуки душевних почуттів. Помітні відчуття тривоги й поривання, що були типовими рисами духовного світу прогресивно настроєних людей того часу. У композиції панує природна невимушеність і експресивність зображеного характеру. Вправний пензель швидко і впевнено накладає мазки. Ніби сплавляючись один з одним, вони утворюють образ, сповнений відчуття ясності внутрішнього життя і водночас його схвильованої просвітленості. Звідси і деяка ідеалізація уважно змальованого образу.

Порівнюючи автопортрети митця, можна наочно переконатись у тому, що в кожному автор ставив перед собою певні завдання. І в цьому його твори близькі до автопортретів О. Кіпренського і Т. Шевченка, В. Ваньковича і К. Павлова, В. Дмоховського та І. Зайцева.

Суспільна атмосфера Галичини, насичена духовними зрушеннями, поси-

К. Аренд. Портрет Мієрової. 1850-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

ленням національно-визвольного руху, впливала на активізацію художнього життя краю, на творчість художників. Сам М. Яблонський, його батько й два його сини — Каетан і Мартин — брали участь у революційних подіях 1848 р., про що збереглися документальні свідоцтва у львівських архівах.

Захопившись літографією, М. Яблонський поступово віддаляється від портретного живопису, натомість інтенсивно звертається до портрета графічного.

Певне місце в доробку художника посідає стінопис. Йому належить низка образів для львівських костьолів, уявлення про них дає композиція "Святий Іоанн" (1848), позначена портретною конкретністю образу і насиченим колоритом.

Якщо твори Яблонського 30-х рр. — періоду розквіту таланту художника — характерні наростанням романтизації образів, то згодом, у 40—50-ті рр., вона змінюється тверезішим сприйняттям. Погляд на людину стає пильнішим, а психологічний аналіз — глибшим. У творах цього періоду своєрідно відбивається настання нового етапу у розвитку реалістичного портретного образу в українському живописі.

Чітка орієнтація митця в художньому житті, чутливість до передових поглядів свого часу сповнюють його творчість життєствердним гуманізмом.

Не менш відомим у львівських колах був і згаданий раніше Алоїз Рейхан (1805—1860). Після навчання в батька

М. Яблонський. Портрет сина Леона. 1830-ті рр. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

М. Яблонський. Автопортрет. 1830. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

він п'ять років студіював малярство у Відні (1825—1830), з 1832 до 1835 р. вдосконалювався в Римі й Неаполі, а після того перебував у майстерні Ораса Верне в Парижі. З 1838 р. і до своєї ранньої смерті він жив та працював у Львові, швидко здобувши визнання серед галицької аристократії. В його доробку наявні релігійні композиції, створені не без впливів класичного мистецтва Італії. У картині "Свята родина" (1850) вчуваються рафаелівські ремінісценції, сповнюючи твір відчуттям гармонії, а спокійно-врівноважене зображення юного хлопця на полотні "Дротар" (1850) виказує потяг до створення яскравого типажу, характерного образу італійського простолюдина. З його жанрових творів відома картина "Біля криниці" (1847).

Потягом до гармонії прикметні й численні портрети Алоїза Рейхана, з яких "Портрет Гелени Матцель" (1848), "Портрет І. Янкової" (1850) позначені єдністю душевного стану моделі, розкритого з вдумливою спостережливістю, світлого, рожево-зеленкуватого колориту і м'якого золотавого освітлення, що віді-

М. Яблонський. Святий Іоанн. 1848. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів. Публікується вперше.

грає важливу роль у емоційному трактуванні портретного образу.

До значних набутків художника належить "Портрет К. Ліпінського" (1840), де йому вдалося змістовно розкрити внутрішню наповненість духовно багатої особистості митця. Ліпінський сидить, поклавши перед собою гарні, міцні й виразні руки. На правій виблискує коштовний перстень. Задума й внутрішнє напруження музиканта видаються тривожними. Яскраві удари золотавого драпування, за яким видніється синє небо, у зіставленні з брунатно-чорними і жовтувато-білими барвами утворюють урочисто-схвильований настрій. Світло і колір відіграють значну роль у характеристиці образу. Основна увага зосереджується на розкритті духовного світу видатного скрипаля й композитора. Легкий і відчутно недовготривалий поворот постаті, широко розкриті ледь затінені виразні очі передають глибину і надзвичайність вразливої емоційної натури. Чергування світла й тіні, контрасти яскравих і приглушених кольорів відчутно драматизують, поглиблюють образ.

Пильна увага й шанобливість до образу творця свідчать, що романтичні

М. Яблонський.
Дівчина зі сніданком на підносі. 1837.
Полотно, олія. Галерея мистецтв,
Львів.

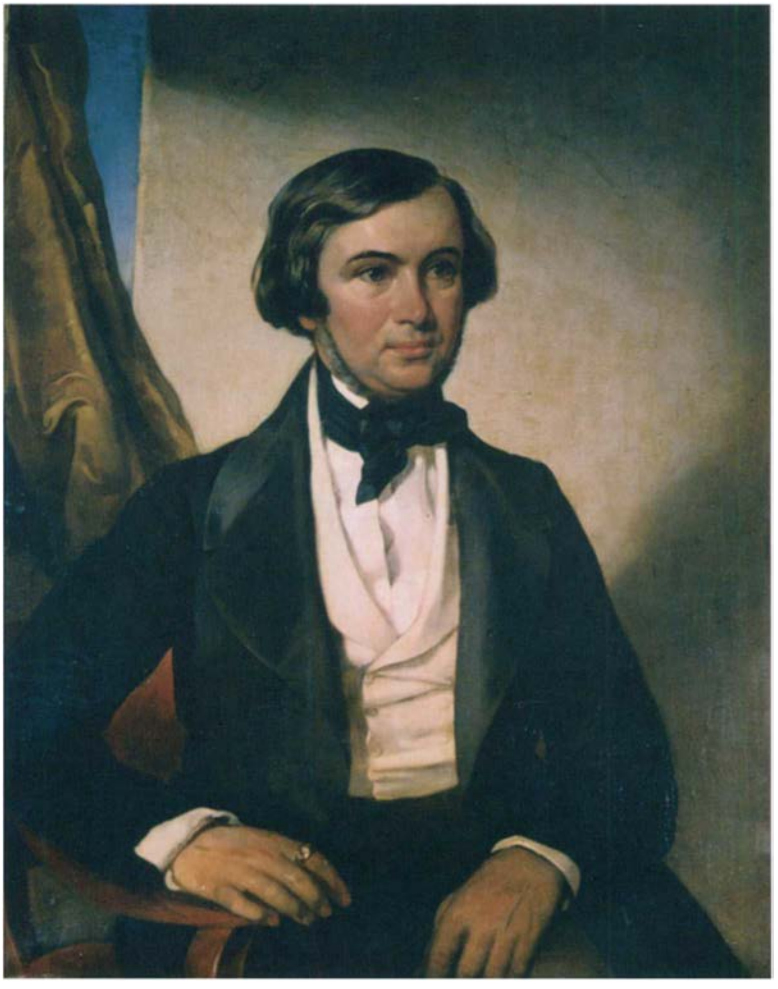
М. Яблонський. Портрет Захаревич. 1837. Полотно, олія. Національний музей у Львові. Публікується вперше.

тенденції не були чужими художникові. Він не тільки створює глибоко емоційний і місткий характер, а й демонструє певне розуміння особистості музиканта. Через внутрішній стан митця розкрито його пристрасну, емоційну душу, чутливу до прекрасного. У зображенні, позначеному творчою зрілістю, продуманою переконливістю трактування образу, наочно простежуються реалістичні тенденції у втіленні характеру людини.

Наявність орієнталістських мотивів і посилення тенденцій романтизації зображення у творчості львівських майстрів засвідчує екзотичний образ "Мавританки" (1840—1850) талановитого рисувальника Яна Тисевича. Загадкова красуня змальовується в оточенні характерних східних предметів — витончених металевих ваз і кухлів, у фантастичному вбранні, що ще відчутніше сповнює образ таємничою принадністю і романтизує полотно.

Романтичні ознаки неповторно забарвлювали і твори уродженця Чернівців Івана (Яна) Лучинського (1816—1855),

А. Рейхан. Портрет Гелени Матцель. 1848. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.



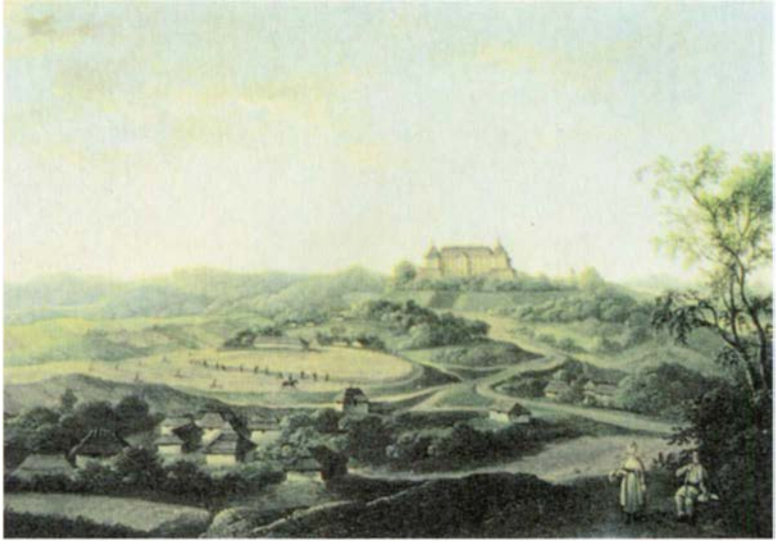
А. Рейхан. Портрет Кароля Ліпінського. 1840. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

учня М. Яблонського. Не маючи коштів продовжити художню освіту, він залишився талановитим аматором. Для його творчості характерна багатожанровість — художник писав релігійні та історичні твори, малював побутові сцени і краєвиди, виконував портрети і натюрморти. Зі значної кількості його праць збереглося лише декілька. До війни 1941—1945 рр. у Львівській картинній галереї було два портретних твори Лучинського — "Автопортрет" і типізоване зображення "Бродяга" (обидва — 50-ті рр.). У наш час в галереї наявні кілька невеличких пейзажів: "На березі моря" (1845), "Видри", "Краєвид з лицарем" (обидва — 1846). Творчість Лучинського при відчутних симпатіях автора до майстрів європейського бароко залишилася вільною від прямих наслідувань. Його краєвиди, сповнені динамічних панорамних порухів величної природи з могутніми деревами, небом, вкритим яскраво освітленими хмарами, мають відчутно виявлений романтичний характер. Як у портретних образах, так і в пейзажних композиціях яскраво розкривається живописний талант І. Лучинського.

І. Лучинський. Краєвид з лицарем. 1846. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

І. Лучинський. Видри. 1846. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Настроєм зображеного і панорамністю композицій до творів Лучинського певною мірою наближаються пейзажі Антона Ланге (1779—1844), учня австрійського художника Л. Шененберга. Серед його полотен є конкретні зображення ("Замок у Підгірцях", 1839), а також композиції на основі попередніх начерків ("Краєвид з рибалками", 1840), характерні широким охопленням природного мотиву, що нагадують барокові європейські ландшафти.



А. Ланге. Замок у Підгірцях. 1839. Полотно, олія. Львівський історичний музей.

А. Ланге. Став Пелчинський у Львові. 1840-ві рр. Полотно, олія. Львівський історичний музей.

Характерною рисою творчої манери митця є тяжіння до панорамності зображень, котрі за принципом обраної композиції можна умовно розподілити на дві групи. Класичний прийом трипланового розгортання зображення в глибину по-різному застосовується художником у кожній з цих груп.

До першої групи належать архітектурні ландшафти, де художник переважно

А. Ланге.
Краєвид з рибалками. І.
1840. Полотно, олія.
Галерея мистецтв,
Львів.

А. Ланге.
Краєвид з рибалками. ІІ.
1840. Полотно, олія.
Галерея мистецтв,
Львів.

оперує переднім просторовим планом, який відіграє роль своєрідної емоційної увертюри до сприйняття головного мотиву твору. Майже всі ці композиції (здебільшого це відтворення старовинних галицьких замків) вирішуються в такий спосіб, що основний об'єкт зображення віднесений вглиб, на обрій, а передній і другий плани є ніби поступовим наближенням до нього, немов го-

Зал Підгорецького замку, де зберігалося близько 100 портретів і 200 картин XVI—XIX ст. Фото 1894 р.

туючи глядача до його сприйняття. Таким чином, увага зосереджується на невеличких за масштабами, документально трактованих архітектурних спорудах, розміщених майже в зоровому й перспективному центрі полотна ("Замок в Олеську", 1939). Поєднання реального (замок) й умовного (краєвиду переднього плану), майстерна передача світла, кольорів надають цим творам певного елегійного звучання.

До другої групи пейзажних творів А. Ланге можна віднести широко розгорнуті в просторі панорамні краєвиди із зображенням романтичних руїн на тихих берегах, далеких гір, що немов тануть у далекому блакитному мареві, чи звивистих рік.

Такі зображення зазвичай у Ланге "розпочинаються" з високих темно-зелених дерев, які обрамлюють далекі перспективи змальованих природних мотивів, утворюючи своєрідні лаштунки, що надає полотнам вигляду театральних декорацій. Такий композиційний прийом видає тяжіння художника до кла-

сицистичних принципів побудови картини, сповненої уже новими романтичними віяннями. Саме напруженість і динамічність колірного й світлотіньового рішення композицій, як типово романтичний прийом розкриття їхнього емоційного звучання, і роблять твори А. Ланге набутком нового етапу розвитку західноукраїнського живопису.

Вихованці мистецьких академій на викладацьких посадах. Поширення ідеалізуючих тенденцій академізму. Промислове виробництво, що активізується на землях Російської імперії, дедалі помітніше впливає на зростання міст, викликає попит на висококваліфікованих фахівців. Задля цього створюється мережа навчальних закладів. Зростання міст активізує розвиток інтелектуальної діяльності, а разом з нею і науки. З університетських професорів, гімназійних учителів та людей інших професій утворюється верства інтелігенції, що дедалі більше починає визначати духовну атмосферу провінційних міст. Упровадження в навчальних закладах малювання як обов'язкового предмета обумовлює приплив у ці міста вихованців Петербурзької Академії, котрі справляють дедалі помітніший вплив на культурне життя провінції.

Цей припливний процес розпочався ще з кінця XVIII ст., з тих пір як при Харківському колегіумі було відкрито "прибавочні класи" з викладанням у них малювання. Цим займався вихованець Петербурзької Академії (взятий з Глухова співаком, як і Головачевський, і Лосенко, згодом учень шереметєвського кріпака Івана Аргунова) Іван Саблуков (Саблучок) та його учні Василь Неминущий, Лаврентій Калиновський і Семен Маяцький (двоє останніх навчалися також після Харкова в Петербурзі під керівництвом Д. Левицького).

Ширші наслідки цього процесу дають себе знати з другої чверті століття, коли творчість вишколеного в Петербурзі за академічною системою художника-інтелігента, вирізняючись на тлі діяльності місцевих майстрів та художників-самоуків, залишає помітний слід в українському мистецтві.

У цей час на учительських посадах працюють такі вихованці Петербурзької Академії, як Флор Рєпнін-Фомін, Михайло Королькевич, Іван Гродницький, Павло Зайцев, Матвій Білоусов, Анатолій Бурдановський, Іван Васьков, Іван Зайцев, Гаврило Васько. Переважна більшість їх закінчувала портретний клас Академії, який забезпечував своєрідну "перепустку" на вчительську роботу. Як правило, середовище провінції досить швидко накладало свій відбиток на їхню творчість, ослаблюючи ідеалізуючу лінію академізму і зближуючи її з місцевою традицією, що тут побутувала. Такими, зокрема, є прості за композицією портрети Івана Зайцева, де, незважаючи на пластичну чіткість у моделюванні облич, помітні анатомічні похибки в зображенні рук, що, ймовірно, пояснюється "скороспілістю" навчання. Ті з вихованців Академії, які міцніше засвоювали професійні академічні основи, приїхавши в Україну, знаходили тут нові джерела і теми для своєї творчості, проникаючись повагою до національних традицій, звичаїв, духовних основ життя та естетичних ідеалів народу.

Серед талановитих художників-педагогів чи не найбільш помітною є постать Капітона Павлова (1792—1852), який понад чверть століття викладав малювання в Ніжинському ліцеї та Київському університеті. Його учнями були М. Гоголь, Є. та М. Гребінки, А. і М. Мокрицькі, Н. Кукольник, Я. де Бальмен, А. Горонович, Ф. Соломович, М. Брян-

К. Павлов. Автопортрет. 1835. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ський. Він був у дружніх стосунках з істориком Д. Бантиш-Каменським, композитором М. Вієльгорським та іншими діячами культури. Його як людину і художника високо шанував Т. Шевченко. У вільнодумному середовищі ніжинських ліцеїстів та друзів зміцніли демократичні погляди Павлова, що істотно виявилися в його творчості. Портретний жанр був основним уподобанням художника. У ньому він знаходив необхідні можливості опоетизувати середовище людського буття, досягти природності образних характеристик.

Окреме місце у творчості Павлова належить дитячим портретам, виконаним упродовж 30—40-х рр. ("Портрет дівчинки", "Хлопчик на дивані", "Хлопчик з голубком", "Діти з нянькою"), в яких він втілює захоплення безтурботністю дитинства. У них художник щонайменше пов'язаний з усталеними нормативними обмеженнями. Він спостерігає свої моделі в безпосередньому виявленні їхньої розкутої поведінки. Митець наче зупиняє плинність часу, щоб зафіксувати характерну ситуацію і помилуватися гарненькими личками, осяяними щирою посмішкою або опроміненими радістю від невибагливої гри ("Діти художника", 1837). Дитячі портрети — чи не найбільш настроєві твори Павлова, в яких відобразилася властива українській ментальності сенти-

ментально-поетична вдача. Це відчувається в м'якому колориті, що складається з білястих градацій блакитного, зеленкувато-оливкового чи червонястого тонів, об'єднаних темним тлом, у плавній пластиці форм. Ці портрети стоять на тому ж напрямі художньо-образних пошуків, що йде від В. Боровиковського і В. Тропініна.

Чимало портретів на замовлення виконав К. Павлов, спираючись на усталені смаки та вимоги. Але це не завадило йому оминати станові упередження і ставитися до моделі як до неповторної індивідуальності. З цього боку йому однаково цікаві представники інтелігенції, провінційного чиновництва "середньої руки", дрібної буржуазії, міщанства. Композиції Павлова прості й лаконічні.

К. Павлов. Діти художника. 1837. Полотно, олія. Фрагмент. Національний художній музей України, Київ.

Йому щастить за високою портретною схожістю, досягнутою впевненим моделюванням пластичної форми, виявити душевний стан моделі через одухотвореність облич, через лагідний погляд очей ("Портрет невідомої", 1830; "Портрет Н. А. Страшкевич", 1847).

Такими портретами художник поєднує свою творчість з реалістичним напрямом, що починає заступати сентиментально-романтичні настрої. Прихильність до цього напряму виразно засвідчують його "Автопортрет" (1835), "Портрет сина Андрія" (1837) та однофігурна картина "Бондар" (1838).

К. Павлов. Портрет Н. А. Страшкевич. 1847. Полотно, олія. Приватна збірка, Київ.

Реалістичним шляхом спрямовувалася творчість іншого росіянина за походженням, котрий пов'язав своє життя з Україною, — вже згадуваного Івана Зайцева (1805—1891). Об'єктивно-твереза пунктуальність, з якою він, відтворюючи риси людського обличчя, моделює форму, часом обертається жорсткістю цієї форми. Зрештою, ця риса в пізніх творах, наприклад у "Портреті старого" (1850-ті pp.), переростає в натуралізм, у той час як портрети 30—40-х pp. ("Автопортрет", "Портрет Г. І. Зайцевої") несуть відбиток романтичних настроїв, що вгадуються у рухливості ліній, чіткості обрисів, виразності силуетів, різкій грі світлих плям на темному, майже завжди нейтральному тлі, утворюючи основний емоційний момент.

Оригінальне втілення на українському грунті знайшов петербурзький академізм в особі Гаврила Васька (1820—1878), який, недовго навчаючись у Петербурзькій Академії, досконало оволодів академічними прийомами й навичками, академічною зображальною грамотою. Він викладав малювання спочатку в Київському університеті, а згодом у Першій київській гімназії і скінчив свій шлях "наглядачем кирилівських бого-

К. Павлов. Портрет невідомої. 1830. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

угодних закладів". Донині збереглося небагато його творів. Виконання численних побічних доручень на казенній службі забирало в нього чимало часу від творчості. З архівних джерел відомо, що Г. Васько виконував на замовлення офіційні портрети й вільні копії зі старовинних картин. Очевидно, на цій основі якнайповніше розвинулися його академічні навички, що ними визначалася художньо-образна структура портретів синів полтавського поміщика І. Томари — Бориса та Василя.

Композиція останнього будується на використанні традиційної колони й ефектного драпування на тлі та репрезентативного способу зображення моделі. Але, незважаючи на це, образ юнака в гарному костюмі для прогулянок і з солом'яним брилем та тростиною в руці виглядає більше "домашнім", ніж парадним. Статично-парадну імпозантність тут заступає значно розвинений елемент природності. "Портрету Бориса Томари", зображеного в образі юного художника, більш властива камерність, але обидва ці твори об'єднує спільна риса — у них через м'яку пластичну форму, модельовану ніжними напівтоновими переходами від світла до тіні,

І. Зайцев. Автопортрет. 1834. Полотно, олія. Полтавський художній музей.

Г. Васько (?). Портрет невідомої. 1840-ві рр. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

через теплий червонястий чи оливково-коричнюватий колорит виявлено поетично-чарівливу принадність юності. За "виразними інтимними настроями ці портрети, — як зазначає Ф. Ернст, — шматочок побуту нашого старого Києва" [17]. Відчуття інтимності значною мірою одухотворює холодну красивість академічної форми.

Цією рисою, що виявилася на місцевому ґрунті, відзначаються й твори Павла Шлейфера (1814—1879) — чиновника, котрий закінчив Петербурзьку Академію як вільний слухач і пішов викладати малювання. Його "Портрет дружини", в якому лірично-мрійливий жіночий образ, своєрідно забарвлений продуманими аксесуарами — вазою з квітами, книжкою і хусточкою в руках, — сповнений духовної просвітленості та домашнього затишку.

Іншу лінію репрезентують художники iталізованого академізму: Пимен Орлов (1811—1864) та вже згадані Іван Шаповаленко і Григорій Лапченко, чия творчість з властивою технічною віртуозністю ґрунтувалася на ідеалізуючих засадах академізму італійської школи.

Великий вплив на українське мистецтво через численну когорту своїх учнів справив Карл Брюллов. З них найвідомішими митцями стали Тарас Шевченко, Іван Сошенко, Аполлон Мокрицький, Дмитро Безперчий, Андрій Горонович, Платон Борисполець та ін.

П. Орлов теж був вихованцем Брюллова, чия школа вплинула на всю по-

[17] *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Український портрет: Виставка українського портрета XVII—XX ст. — Київ, 1925. — С. 34.

Г. Васько. Портрет дівчинки.1840-ві рр. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

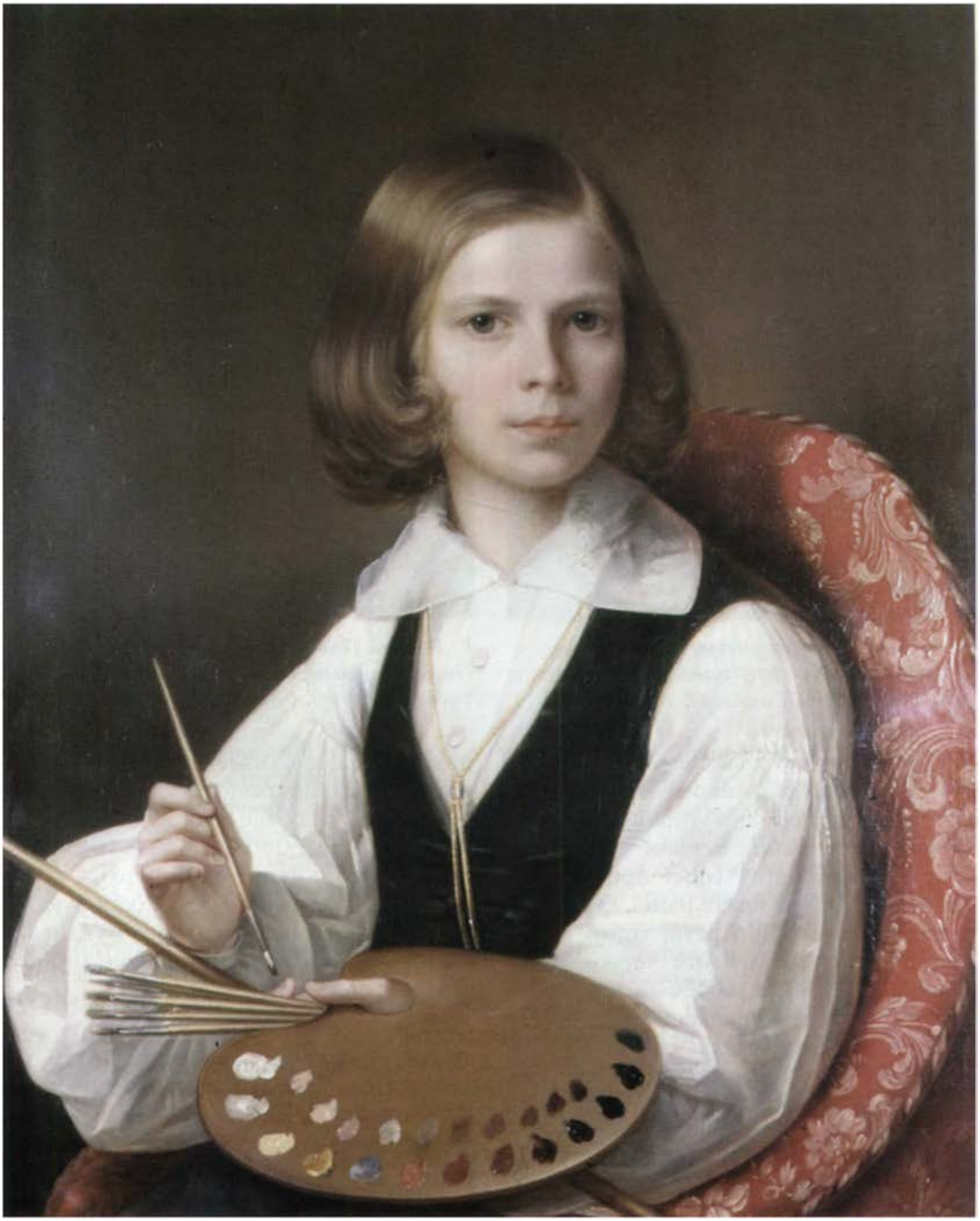
Г. Васько. Портрет Ганни Чемерис. 1860. Полотно, олія. Чернігівський художній музей.

дальшу творчість колишнього талановитого самоука, доля якого є надзвичайно характерною для української мистецької ситуації першої половини XIX ст. На початку своєї професійної діяльності Орлов писав ікони, фарбував дахи, виконував портрети, тобто робив те, чого бажав від нього черговий замовник. Але палка любов до мистецтва перемогла все. Купивши на зароблені гроші коня та воза, він став самостійним маляром і почав їздити по сусідніх маєтках, з успіхом малювати портрети навколишніх поміщиків. Його з юних літ відзначав потяг до правдивого відтворення натури. Орлов інтуїтивно почав застосовувати світлотінь у своїх творах, чого часто не могли зрозуміти замовники, виховані на старовинних площинних зразках. Один з таких типових випадків, наведений М. Рамазановим [18], якнайкраще змальовує смаки замовника та повне підкорення художника його бажанням: гусарського офіцера, портрет якого писав Орлов, страшенно обурили тіні на складках рукавів його гусарського блакитного мундира, і художник був змушений виконати його волю — знищити тіні [19].

---

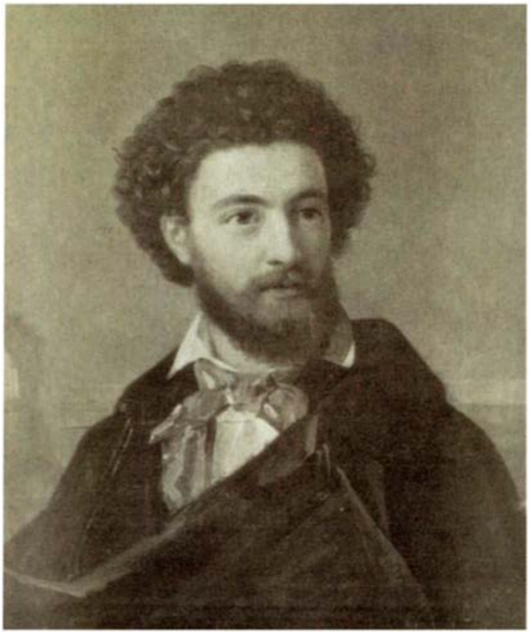
[18] *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России. — Москва, 1863. — Кн. 1. — С. 69.

[19] «“Это что?” — спросил он (гусар. — *Авт.*), изумясь, у портретиста, указывая на тени рукава. “Это тени!” — отвечал последний. — Знать ничего не хочу: чтоб весь мундир был чистая бирюза, как в натуре! — вскричал раздосадованный гусар — и желание его было исполнено...» (*Рамазанов Н.* Указ. соч. — С. 69).



Г. Васько. Портрет Бориса Томари. 1847. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Г. Васько. Портрет Василя Томари. 1847. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.



П. Орлов. Автопортрет. 1847. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

І. Сошенко. Портрет бабусі М. Чалого. 1840-ві рр. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Закінчивши 1837 р. Академію по класу Брюллова зі званням вільного некласного художника, Орлов невдовзі заживає слави модного й популярного портретиста, входить до гуртка літературно-художньої молоді, близької йому за романтично-прогресивними настроями. Та 1840 р. він тяжко захворів на сухоти і за допомогою Товариства заохочування художників виїхав за кордон на лікування та ознайомлення з музейними колекціями. В Італії він залишається назавжди.

Незважаючи на матеріальну скруту і навіть на веління царя [20], художник не повертається, регулярно надсилаючи твори до Петербурга, де вони, як і раніше, користуються успіхом. Оскільки портретування не дуже шанувалося в Академії, художник, бажаючи й далі вдосконалюватися в мистецтві й одержати хоч абияке утримання, обіцяє присвятити себе історичному малярству. Після цієї обіцянки він одержав невеликий пенсіон, однак так ніколи й не звернувся до історії, хоча й пробував себе (із значним на той час успіхом) у цьому жанрі. З його творів відомі "Італійський ринок", "Повернення з жнив", "Сцена з римського карнавалу", "Дівчина пере білизну" (усі — 1848—1859 рр.) — досконалі зразки так званого італізованого академізму.

Визначальним для його творчості став портрет. У 1857 р. він одержав звання академіка портретного живопису, де виявив себе майстром романтичного об-

[20] У зв'язку з революційними подіями за кордоном 1849 р. за наказом царя було відкликано усіх російських пенсіонерів, але П. Орлов ухилився від виконання наказу, мотивуючи це хворобою.

П. Орлов. Сцена з римського карнавалу. 1859. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

І. Сошенко. Краєвид з селянами. 1840. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

разу. Вже з перших робіт Орлов виказує потяг до емоційного наснаження пластичної канви твору, зображуючи здебільшого людину серед природного оточення (портрети М. Л. Огарьової, 1844; М. Вяземського, В. Оленіної, обидва — 1839). Особливою лапідарністю позначений "Автопортрет" (1847) П. Орлова, що яскраво уособлює як точність портретної характеристики, так і романтизацію образу. Майстерні й емоційно наснажені твори митця, творча спадщина якого досі ще маловивчена, дають підстави думати, що творчість ця була суперечливою. Непересічний талант, яким від природи був обдарований художник, за примхою долі відірваний від рідної землі, поступово спрямовувався в русло академічної обмеженості з присмаком салонності.

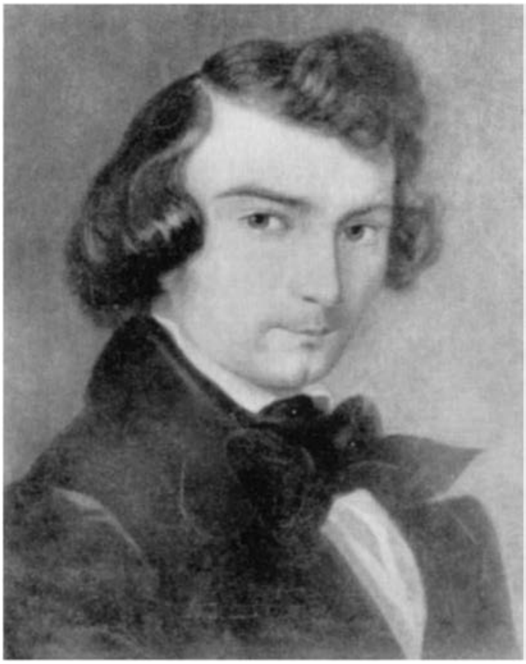
Наведені приклади доводять, що система академічної освіти, забезпечуючи належний професійний рівень, надає художникові незрівнянно більше свободи у виявленні творчої індивідуальності, ніж корпоративно-цехова. Проте сама система попиту і його задоволення, обумовлена відносинами, породженими й усталеними в умовах поміщицько-капіталістичного ладу, ставить художника в пряму залежність від замовника, держави, двору, мецената-покровителя. У такій ситуації художник, поза тим, в якій залежності від свого замовника він перебуває, залишається виразником естетичних ідей і запитів, що формуються соціально обмеженою сферою дворянської культури або інших суспільних верств, про що й свідчать твори більшості учнів Брюллова.

Іван Сошенко (1807—1876) після недовгого перебування у Петербурзі змушений був повернутися на батьківщину, не скінчивши в повному обсязі академічної програми. Це, звичайно, далося взнаки подекуди в його творах. Зокрема, у портретах помітно вгадуються наслідки ранньої науки художника у відомого свого часу українського іконописця Степана Превлоцького. Скрупульозною точністю відтворення портретних рис, доведеною часом до натуралізму, скупим, майже монохромним колоритом він близько пов'язаний із манерою місцевих майстрів, вирізняючись серед них хіба що свободою моделювання пластичної форми і виявлення душевного стану моделей. Вони світяться добротою й лагідністю ("Портрет бабусі Чалого", 40-ві рр.).

Залишив по собі І. Сошенко і чимало пейзажів ("Краєвид з селянами", 1840; "Краєвид з деревами і ставком", 60-ті рр.) та жанрових творів ("Продаж сіна на Дніпрі", 50-ті рр.), позначених безпосередністю відтворення навколишньої природи, невимушеною жвавістю життєвих сценок, які відбуваються на її тлі ("Хлопчики-рибалки", 1857). Малював він також ікони, багатофігурні історичні композиції, займався копіюванням та викладацькою працею.

Ідеями пізнього романтизму, що, як і в Брюллова, поєднувався з академізмом, живилася творчість іншого "брюлловця" — художника Аполлона Мокрицького (1810—1870). Син зубожілого пирятинського дворянина, він, навчаючись у Ніжинському ліцеї, осягнув міцні основи мистецької грамоти у К. Павлова, а потім успішно закінчив Петербурзьку Академію, крім Брюллова також навчався в О. Венеціанова. Мокрицький — автор тематичних картин і пейзажів, але найбільш відомий як портретист. Своє ремесло він розвивав уже з ранніх років і за часів матеріальної скрути, подорожуючи по Україні й працюючи на замовлення, подібно до тогочасних мандрівних малярів. Портрети писав олією, аквареллю, виконував олівцем і в техніці літографії. У портретах, зокрема періоду 30—40-х рр., А. Мокрицький ви-

П. Шлейфер.
Портрет дружини. 1853. Полотно, олія.
Національний художній музей України,
Київ.



А. Мокрицький. Автопортрет. 1840. Полотно, олія. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

являє свою натуру, вияскравлюючи сентиментально-ліричну забарвленість характеру моделі, що часом обертається солодкуватістю.

Творча діяльність Мокрицького припала на той період, коли в мистецтві починають взаємодіяти найрізноманітніші тенденції та напрями. Тому в його творах помітні й романтичні ("Автопортрет", 1840), і сентименталістські ("Портрет Амалії Мокрицької, дружини художника", 1853) настрої, а також реалістичні тенденції ("Портрет Є. Гребінки", 1840). У них відбилася і схильність до відображення побутових мотивів, викликана розвитком родинних портретів. Реалістичний струмінь з 50-х рр. став визначальним для його манери. Дещо стриманіші за колористичним рішенням образи втрачають колишню поетичну одухотвореність. Певно, через це він губить свою попередню популярність і зосереджується на викладацькій роботі у Московському училищі живопису, скульптури й архітектури, де виховує цілу плеяду художників.

Ще один вихованець Ніжинського ліцею, учень К. Павлова і співучень Т. Шевченка по Петербурзькій Академії, де був "вольноприходящим" учнем Брюллова, Андрій Горонович (1818—1889) є типовим академістом. Твори його з бездоганною композицією й безпомилковим трактуванням форми, пластично викінчені, носять усі риси спокійно-об'єктивного ставлення до зображуваного. Картини, які будуються на багатофігурних зображеннях сцен полювання ("Полювання з соколом у киргизькому степу", 50-ті рр.), великого торгу ("Міняльний двір в Оренбурзі", 1851), уже помітно пов'язуються з тенденціями малярства наступного періоду — вагомішою стає роль природи, посилюється увага до натури. Після повернення в Україну з далекого Оренбуржя, де й була виконана значна частина його жанрових творів, Горонович деякий час викладав малювання в Ніжині й найчастіше звертався до портретів. Серед них — два репрезентативних зображення В. Тарновського (молодшого) 1860 і 1866 рр., в яких традиційні типи старовинних репрезентативних портретів вдало розвинено на основі академічних засобів відтворення пластичних форм та емоційного стану навколишнього середовища, що відіграє в композиціях активну настроєву роль.

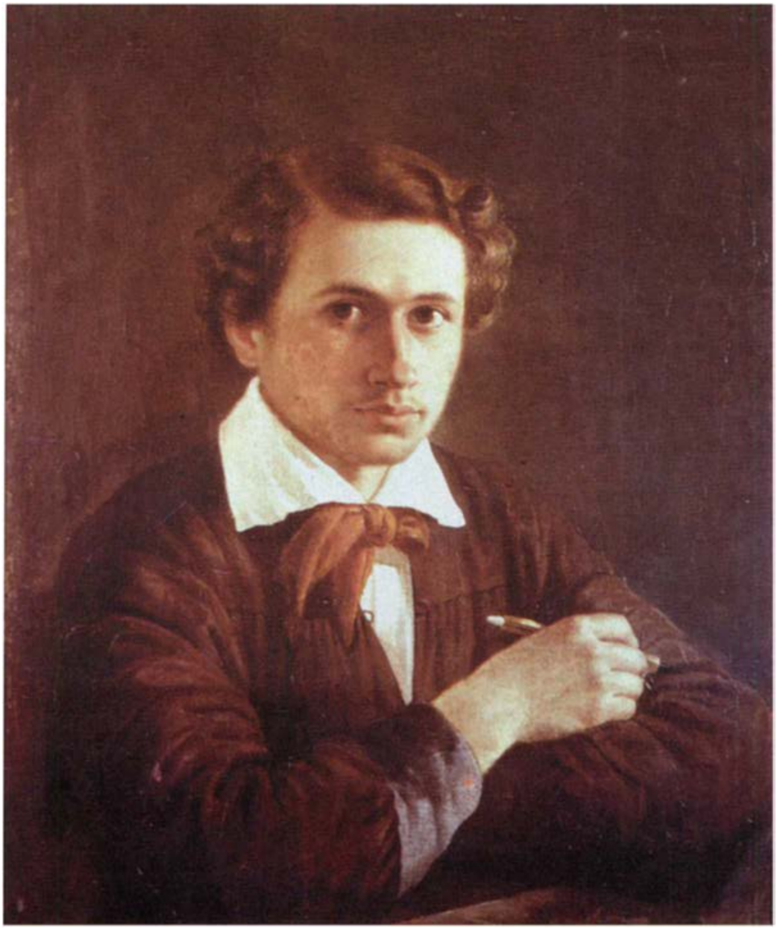
Класицистично-академічну тенденцію, характерну для тогочасного історичного жанру, втілював "брюлловець" Платон Борисполець (1805—1880), який, досить пізно закінчивши Академію (перед цим займався малюванням як аматор, будучи військовим), виїхав до Італії, де й помер. Сюжети його картин ("Александр Македонський втихомирює

А. Мокрицький. Портрет Амалії Мокрицької, дружини художника. 1853. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

А. Горонович.
Мінальний двір в Оренбурзі.
1851. Полотно, олія.
Державний Російський музей,
Санкт-Петербург.

А. Горонович.
Портрет В. В. Тарновського. 1860.
Полотно, олія. Національний
художній музей України,
Київ.

А. Горонович. Портрет В. В. Тарновського. 1866. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.



Д. Безперчий. Автопортрет. 1846. Полотно, олія. Харківський художній музей.

Буцефала", початок 40-х рр.; "Буря", 1842), взяті з історії та літератури, трактовані в дусі панівного тоді академізму. У 1843—1857 рр. художник жив у Франції та Італії, писав пейзажі ("Вид на Рим", 1848; "Вид Венеції зі сторони моря при місячному світлі", 1852, — не закінчена, бо художник осліп), в яких помітне тяжіння до панорамності водночас з увагою до деталей, та портрети ("Портрет О. Даргомижського", 1845; "Портрет чоловіка з книгою в руці", 1846; "Дівчинка з собакою", 1848) з об'єктивною врівноваженістю характеристик, з продуманою виразністю композиції та міцною основою рисунка, побудовані на гармонійних тепло-оливкових тонах. У Києві (в Андріївській церкві) знаходиться його картина "Проповідь апостола Андрія" (1847), пов'язана з відомою легендою, виконана за всіма академічними канонами історичного живопису.

Основний період творчості Дмитра Безперчого (1825—1913) припадає на другу половину XIX ст., але за ідилійно-поетичними настроями джерела цієї творчості, безумовно, криються у першій половині століття. Він багато років віддав педагогічній роботі, прислужившись вихованню багатьох художників (у числі його учнів — Генрік Семирад-

Д. Безперчий. Бандурист. 1860. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

В. Афанасьєв. Портрет хлопчика у смушевій шапці. 1850—1860. Чернігівський художній музей.

ський). Колишній кріпак графа Д. Шереметєва, Безперчий як "вольноприходящий" учень Петербурзької Академії вчився у Брюллова, а потім працював у Харкові. Серед його творів — низка краєвидів (види палацу "Альгамбри" в Алупці, маєток "Ольшани" Лебединського повіту, 40-ві рр.), що позначені елегійним настроєм і мають важливе значення для наступного розвитку пейзажного жанру в малярстві Слобожанщини. Його жанрові композиції — "Сватання на Гончарівці", "З поля", "Бандурист" (1840—1860) — цінні увагою до народних звичаїв, любов'ю до краси селянського побуту серед природи, цікавістю до минулого. "Автопортрет" (1846) Д. Безперчого — зразок тісного єднання романтичних та реалістичних струменів у портретному образі. Варто згадати і його ілюстрації до "Мертвих душ" М. Гоголя (40-ві рр.), котрі лежать цілком у руслі творчості художників натуральної школи, про яку мова попереду.

Постромантизм і тенденції бідермаєру в живописі другої третини століття. Друга чверть XIX ст. позначена крахом декабристських ідей та посиленням самодержавної реакції. Цей період знаменується поступовою втратою рис дворянської культури, натомість починає утверджуватися культура міського буржуазного середовища з її зацікавленням реальними властивостями дійсності, побутовими подробицями, натуральністю мотивів і сюжетів.

У цей час в українському мистецтві на теренах підросійської України також набувають поширення настрої, суголосні німецько-австрійському бідермаєру. Бідермаєр — дитя романтизму і постромантизму. Цей напрям характерний зверненням до інтимних сторін життя, до мотивів, що підкреслюють скромність, затишок. Тим самим бідермаєр виявився суголосним життю дворянських маєтків, яке починає поступово втрачати свій аристократичний блиск і розмах. Поширення цього напряму в Україні відбувалося через два головні джерела. Перше являло собою середовище німецько-австрійського походження, котре складало чималий контингент тодішньої університетської професури та фахівців з багатьох інших галузей, запрошуваних на роботу на промислові підприємства, у поміщицькі маєтки, державні установи. Друге пов'язане з діяльністю вихованців школи Венеціанова або прихильників творчості цього художника.

Своєю наближеністю до повсякденного життя бідермаєр посилює увагу до виявлення національної своєрідності, відображеної в побуті, в особливостях природи. В українському мистецтві віяння бідермаєру найширше втілилися

Невідомий художник. Портрет Б. Потоцького з донькою Марією. 1845. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

Г. Гольпейн. Портрет Б. Потоцького з донькою М. Потоцькою і С. Володкевич. 1849. Полотно, олія. Вінницький художній музей.

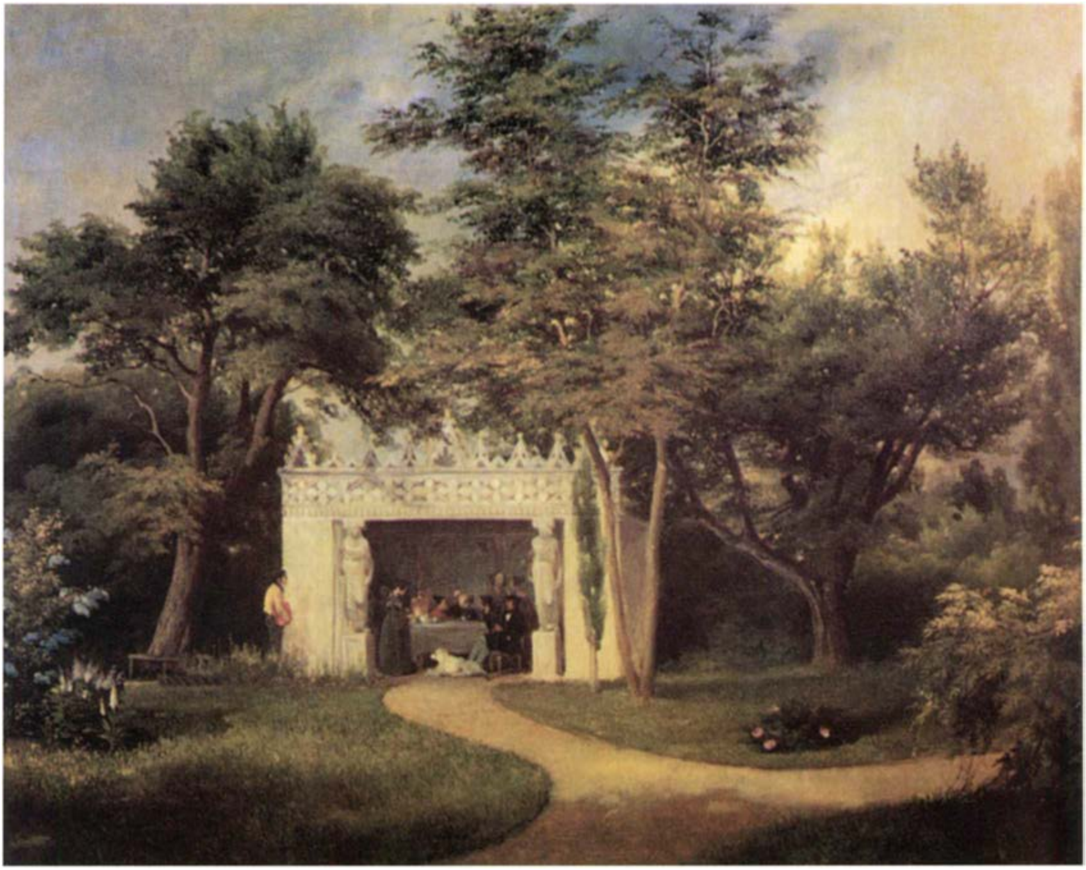
Г. Гольпейн. Портрет Марії Потоцької. 1850. Полотно, олія. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

В. Штернберг. Пастушок. 1836—1838. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

у портретному жанрі. З цим напрямом передусім пов'язаний розвиток родинного портрета з ускладненою композицією, що нерідко стикається з жанровою картиною, із зображенням людей у домашній обстановці, у колі близьких. Увага до домашнього антуражу позначається і на однофігурних портретах, в яких художник намагається ретельно вималювати деталі вбрання (мереживні комірці, зборки суконь, примхливі прикраси капелюшків та очіпків). Усе це неважко співвіднести з безліччю інших подробиць повсякденності. Особливої популярності набувають образи дітей, доглянутих, милих і слухняних (Володимир Афанасьєв. “Портрет хлопчика у смушевій шапці”, 1850—1860), трактованих з ліричною проникливістю.

У поєднанні з тенденціями академізму бідермаєр стає яскравим виразником повсякденних ознак чи прикмет маєткового побуту.

Одним з виразників лінії німецько-австрійського бідермаєру на українському грунті був вихованець Віденської академії Генріх Гольпейн (1814 — після 1858). Відвідуючи впродовж 1842—1858 рр. маєтки родовитого дворянства Правобережної України, він залишив велику галерею портретів української та польської шляхти. Діяльний і артистичний за натурою, художник справляв помітний вплив у гурті київської



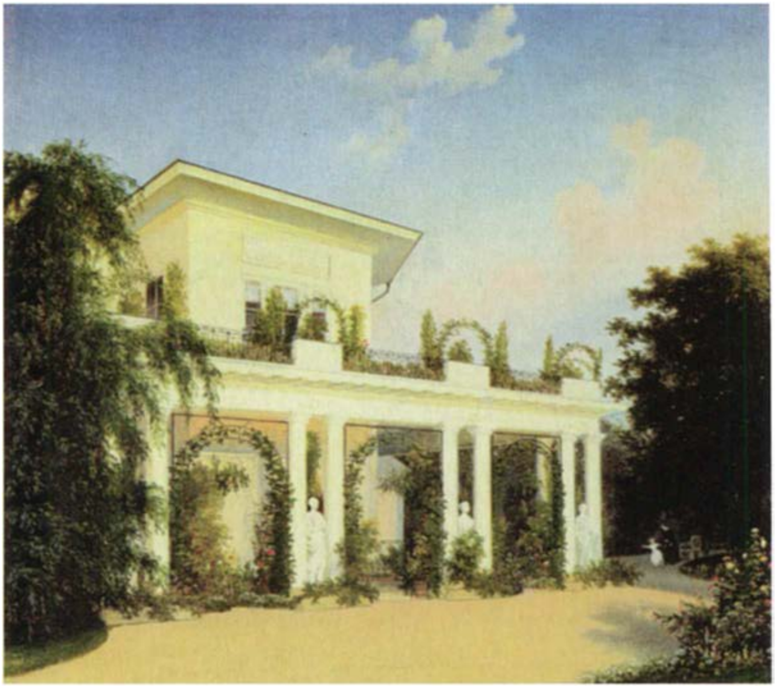
В. Штернберг. Альтанка у Качанівці. 1837. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

університетської інтелігенції. В його творах 40-х рр. органічно поєдналися риси романтизму та академізму. У них переважають теплі насичені тони. Моделі зазвичай постають на тлі вечірніх присмерків, і це надає образам романтичної таємничості. Лейтмотив образних характеристик — відчуття усамітненості, а внутрішній стан портретованих забарвлюється тихою мрійливістю.

Іноді схильність художника до посилення сентиментальної чуттєвості призводить до салонної манірності. Згодом його образи стають прозаїчнішими, виражаючи підвищену увагу до відтворення "історії душі практичної людини". Нерідко групові родинні портрети Гольпейна переростають в окремі жанрові сцени, тим самим вони дають уявлення про побут родовитої аристократії.

У дусі бідермаєру виконував свої твори й художник німецького походження Фогель фон Фогельштейн та чимало інших заїжджих майстрів. Споріднені з бідермаєром риси світовідчуття спонтанно виявлялися і на місцевому ґрунті, у чому переконують основні твори В. Тропініна, К. Павлова, художників, які вийшли з російської школи.

Серед них окреме місце посідає Євграф Крендовський (1810 — після 1853) — художник, своєю творчістю



О. Волосков. Садиба. 1849. Полотно, олія. Сумський художній музей.

міцно пов'язаний зі школою О. Венеціанова. В його творчому доробку — чимала кількість камерних портретів і портретних мініатюр, виконаних аквареллю або гуашшю, в яких простота й невибагливість поєднуються з поетичністю образів. А його групові портрети ("Сім годин вечора", 1836; "Збирання на полювання", 1836) переростають у жанрові композиції, де художник виступає як уважний побутописець маєткового життя та звичаїв дворянства. Це чуття своєрідної принадності провінційного життя, з його розміреним плином, з теплотою спілкування, позначилося і на пейзажно-побутових творах художника ("Площа провінційного міста", 1838).

Почавши з інтер'єрного жанру та міських перспектив і поєднавши їх з портретом, Є. Крендовський, не звабившись на академізм, зумів зберегти у своїх творах відчуття негучної чарівливості образів та неповторності плину життя. У них втілена атмосфера врівноваженості домашнього затишку, поетичного захоплення і замилування простою повсякденністю, яскраво вираженим етнографічним типажем.

Українські образи й поетичні мотиви природи істотно позначилися на творчості Василя Штернберга (1818—1845), приятеля і співучня Т. Шевченка по Петербурзькій Академії. Перебуваючи в Качанівці — родовому маєтку Тарновських, він малював картини з життя мешканців, види садиби. Тут він захопився народними образами. Рада Академії відзначила, що його українські картини "виявили в ньому здатність схоплювати фізіономію національну". Ця "фізіономія" визначалася не лише характером сюжетів, а й самим поетичним ладом, що виявлявся в навколишній природі, в її настроях. Втілюючи конкретні особливості природного середовища, В. Штернберг водночас увираз-

нює національний сюжет за колоритом, емоційним станом мотиву. Тим самим він не лише продовжує, а й далі розвиває пошуки своїх попередників — В. Тропініна, К. Павлова, І. Зайцева, а також безіменних українських народних майстрів. У такий спосіб емоційні особливості й настрої, що лягли на академічну основу, привносять в останню певну національну визначеність.

Пейзаж. Романтизація образу природи і цикли документально-панорамних зображень. З початку XIX ст. в українському мистецтві дедалі більше починає розвиватися пейзажний жанр. Частково його розвиток спонукався портретним живописом, в якому елементи пейзажу застосовувалися для посилення емоційного впливу, поетичної настроєвості. Вони посіли відповідне місце у портретах пензля Д. Левицького, В. Боровиковського, В. Тропініна, А. Мокрицького, П. Орлова, Є. Крендовського, в яких художники намагалися відтворити образ людини в природному оточенні, з характерним зображенням стану світлоповітряного середовища і конкретних деталей ландшафту в ньому. Посилення цікавості до побутової, зокрема етнографічної, тематики розширює сферу побутування і діапазон художньо-образного впливу пейзажних мотивів як супровідних емоційних елементів композиції.

Одночасно пейзаж як самостійний жанр узвичаюється попитом на зображення конкретних місцевостей, з відтворенням їх топографічних особливостей, вигляду пишних поміщицьких маєтків, архітектури нових міст. Ці пейзажі виконувалися за завданням Петербурзької Академії мистецтв, для потреб відповідних державних відомств та власників маєтків. Пейзажі такого типу мали бути своєрідним документальним матеріалом, чимось на кшталт "портретів" тієї чи іншої місцевості, міських околиць та площ з новозбудованими палацами та офіційними установами, поміщицьких садиб і парків. Вони здебільшого відзначаються панорамністю композицій, що дає можливість охопити якомога більше характерних прикмет ландшафту чи міської архітектури.

Одним із перших творів такого характеру є панорамне зображення "Ненаситецький поріг" (1789), виконане Михайлом Івановим (1748—1823), художником, що за розпорядженням князя Г. Потьомкіна змальовував з натури види різних місцевостей півдня України, Молдови, Криму і Кавказу.

Низку полотен з краєвидами Херсона, Миколаєва, Бахчисарая створив наприкінці XVIII ст. російський маляр Федір Алексєєв (1753/55—1824). У них архітектурні мотиви, доповнені жанровими сценами, яскраво передають атмосферу провінційного життя молодих південних міст.

З Україною частково була пов'язана творчість Олексія Кухаревського (1804—1845), автора морських краєвидів, який свого часу працював поруч з відомим мариністом І. Айвазовським. У 1837 р. вони були відряджені на фрегат "Кастор", де працювали над морськими пейзажами. З його творів відомі "Вид Парголова" (1835), "Буря" (1837).

Серію панорамних зображень поміщицьких садиб, а також видів сіл і містечок Чернігівської, Полтавської, Київської губерній створив російський художник Олександр Кунавін (1780—1814), твори якого позначені тонкою професійною майстерністю. Здебільшого це зображення поміщицьких садиб на тлі природи. Художник, відвідавши Україну на запрошення генерал-губернатора князя О. Куракіна, перебуваючи 1803—1809 рр. на Полтавщині, Чернігівщині та Київщині, створив численні ак-

Гроте. Під Києвом. 1850. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

варельні види міст і містечок. Для його зображень (розглядаються серед графічних творів) характерна документальна достовірність, яка немов передбачала появу соціально обумовленого реалістичного пейзажу, з глибокою перспективою і явним превалюванням природи при відтворенні конкретних архітектурних та сюжетних мотивів ("Вид парку", 1800-ті рр.).

Поетична настроєвість, яка домінує над документальністю, притаманна сільським пейзажам Євграфа Лазарєва. Романтизацією природних мотивів позначені його яготинські краєвиди, створені ним під час гостювання у М. Рєпніна. Лазарєв чутливо сприймає неповторність природи, дбайливо і ретельно змальовуючи її камерні куточки в затишних парках, "олюднюючи" зелені простори, що надає його пейзажам особливої чарівливості й виразної декоративної звучності.

Зображення мальовничих куточків поміщицьких маєтків Олексія Волоскова (1822—1882) тяжіють до романтизації природи, до відображення спокою і затишку впорядкованого людиною краєвиду ("Садиба", 1849). Такого ж типу пейзажі приваблювали художника-аматора, офіцера, який мешкав у Лебедині та Лихвині, — Отто Цеге фон Мантейфеля. Своєрідну галерею видів Києва залишили художники іноземного походження Гроте і Василь (Георг-Вільгельм) Тімм (1820—1895), які продовжували традицію панорамних пейзажів.

Доба пізнього романтизму позначилася на пейзажному жанрі посиленням емоційного звучання мотиву, досягнутим через відтворення відповідного настрою природи і стану навколишнього

Гроте. Вид Києва. Будівництво Микільського узвозу. 1850. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

середовища. У такому ключі зобразив види Києва з Лівобережжя Михайло Сажин (1818—1885), що деякий час працював із Т. Шевченком. Його нічний пейзаж "Біля переправи через Дніпро" (1846), в якому активне місце посідає жанровий елемент, приваблює таємничою чарівністю місячного сяйва. У творі ландшафт перестає бути самоціллю відображення, а постає як середовище життєдіяльності людини, як об'єкт емоційного сприйняття й переживання відповідного романтичного настрою, немов розлитого навколо.

У його пейзажному доробку важливе місце посідають зображення стародавніх київських пам'яток. Майже монохромні, оживлені світловими ефектами та присутністю людини, подібні твори характерні поєднанням пейзажних і побутових мотивів ("Руїни Золотих воріт", "Краєвид із Щекавиці", "Видубицький монастир", усі — кінця 40-х рр.).

Емоційною наснаженістю визначаються подільські краєвиди В. Тропініна. Панорамність композицій ("Вид на садибу Моркових", "Вид на церкву і село Кукавку", обидва — 10-ті рр.) не применшує реальної переконливості зображень світлих будівель і плавних рельєфів місцевості, оживленої пишною соковитою зеленню.

На противагу ідеалізованому змалюванню української природи в дусі "італійської екзотики" Василя Петрова (1770—1811), невеличкі види села Попівки на Сумщині, виконані Миколою Алфьоровим (1760—1848) приваблюють переконливою конкретністю, хоча й не позбавлені звичайних вад виконавця-аматора.

В. Штернберг. Аскольдова могила у Києві. 1837. Полотно, олія. Сумський художній музей.

В. Штернберг. Садиба Григорія Тарновського у Качанівці. 1837. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

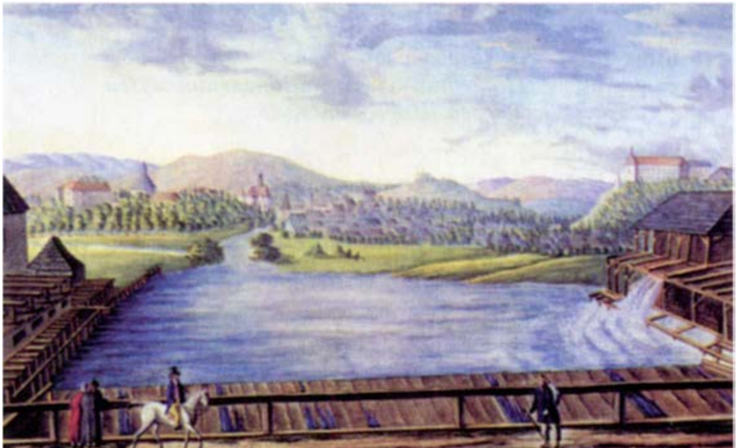
В. Штернберг. Вулиця у селі. 1838. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Викладач малювання Гроте, про якого не збереглося ніяких біографічних даних, крім тих, що працював у Київському інституті шляхетних дівчат, також малював краєвиди Києва ("Вид Києва", 1848; "Вид Києва з лівого берега Дніпра", 1849; "Під Києвом", 1850; "Панорама Києва", 1851). Для його пейзажів характерні епічність зображуваних мотивів і яскраве поєднання насичених барв з глибиною перспективних планів, що сприяє піднесеному звучанню творів.

У цьому напрямі значно розвинулася пейзажна творчість уже згадуваного В. Штернберга, який, виходячи з традицій академічного пейзажу з його умовними кулісними композиціями, приходить до природного виявлення поетичної краси через відтворення особливостей мінливого стану світлоповітряного середовища, просторових обширів, сповнених величного спокою чи затишку ("Аскольдова могила у Києві", 1837). Природне оточення є активним і органічним емоційним компонентом образних характеристик у жанрових композиціях. Водночас жанрові елементи, введені художником у пейзаж, надають йому олюдненості.

Українські мотиви Штернбергових творів сповнені поезії і глибокого проникнення в життя природи. Краєвид "Садиба Григорія Тарновського у Качанівці" (1837) має ознаки впливів романтичних панорам його вчителя М. Воробйова та академічних традицій у побудові ландшафту. Проте гострота емоційного сприйняття краси реального краєвиду, в якому гармонійно єднаються дерева, вода, білоколонний качанів-

А. Ланге. Замок в Олеську. 1839. Полотно, олія. Львівський історичний музей.



В. Кромбах. Містечко Бережани. 1820—1830. Полотно, олія. Львівський історичний музей.

ський палац, наповнює традиційну кулісну композицію святковою урочистістю й нотами величності. Так при збереженні традиційних прийомів "портрета місцевості", характерних для кінця XVIII і початку XIX ст., пейзаж стає виразником романтичних переживань дійсності. До таких творів належить і "Переправа через Дніпро" (1837), де високе небо, тихі води Дніпра стають емоційним камертоном у змалюванні зелених київських пагорбів зі стрункими силуетами лаврських церков удалині, передній план — піщаний берег, на якому

чекають переправи групи людей з кіньми, возами, з пожитками. Драматизація мотиву розробкою світлових ефектів, контрасти зіставлень кольорів, непорушного спокою придніпровських круч і метушні людей — усе засвідчує наявність прийомів романтизації, майстерно використаних художником. Цей твір є одним із видатних пейзажних творів українського романтизму.

Творчості В. Штернберга притаманні й тенденції інтимізації пейзажного образу. Замилувано змальовуючи затишні куточки українських сіл, шляхи з вітряками, старі млини над тихими водоймами ("Вулиця у селі", 1838; "Водяний млин", 1836), він розкриває красу природної гармонії, глибокий зміст людського буття серед цих степів та гаїв, так поетично оспіваних його великим сучасником і другом — Т. Шевченком.

Романтичний пейзаж знайшов майстерного інтерпретатора в особі Т. Шевченка-пейзажиста, якому під силу були й камерні мотиви, й епічні ландшафти.

Серед західноукраїнських художників, крім раніше згаданого А. Ланге, до романтизації образу природи вдавався І. Лучинський, а також численні анонімні майстри, котрі працювали при магнатських дворах. Зберігаючи документальну основу зображуваного мотиву, вони прагнули виявити небуденну красу палаців на берегах ставків, могутню силу вікових дерев на тлі освітленого неба. Усе частішими стають зображення сходу сонця, теми вечірніх сутінок і місячної ночі. Щоправда, до них зверталися переважно художники на теренах Східної України. Поетичні мотиви нічної природи поширені в творчості М. Сажина, в доробку І. Соколова, К. Трутовського.

Львівські митці продовжували тенденції перспективно-панорамних ландшафтів, що належали до поширеного в середині XIX ст. так званого топографічного жанру. Чимало художників (А. Рейхан, А. Лаубе, К. Ауер) виконували докладні панорамні малюнки з видами Львова чи навколишніх замків для літографічних закладів П. Піллера, котрий ще 1824 р. видав альбом "Галицькі види" з малюнків А. Ланге, а згодом і М. Яблонського, який відкрив свою літографічну майстерню 1848 р. ("Замок в Олеську" (1839) А. Ланге; "Нижні вали у Львові" (1850) А. Гаттона).

Досить активно виступав у жанрі пейзажу вже згадуваний Федір Яхимович (1800—1889). Він писав численні картини на міфологічні, історичні та релігійні теми. Художника приваблювали краєвиди з архітектурними мотивами, які він уважно вибудовував за законами перспективи, прагнучи відтворити характер і неповторність споруд ("Підсіння Ловецького замку", "Інтер'єр собору св. Стефана", обидва — 1860).

Слід згадати і львівські мотиви Чишковського ("Площа Фердинанда у Львові", 50-ті рр.) та В. Кромбаха ("Містечко Бережани", 1820—1830), що у документальності змалювання і використанні освітлення й перспективи мають багато спільного з творами Ф. Герстенбергера ("Вид на вулицю Панську", 1807), котрий працював у Львові на початку XIX ст.

Монументально-декоративне мистецтво і релігійний живопис. Розбудова нових міст, спорудження палаців у поміщицьких садибах обумовили нові явища в розвитку монументально-декоративного мистецтва, яке набирає світського спрямування, заступаючи релігійну тематику живопису, що досі зосереджувався на оздобленні культової архітектури. Прикладом культових розписів попередньої доби і продовження барокових традицій у монументальному живописі, зокрема західноукраїнському, поряд зі згаданими раніше О. Білявським, Л. Долинським та В. Березою може бути творчість Станіслава

С. Строїнський. Христос у святині. 1780—1790 рр. Розпис у кафедральному костьолі Львова.

Строїнського (1719—1802), стінописам якого притаманні риси святкової урочистості пишних багатофігурних сцен (“Христос у святині”, 1780—1790).

Але ситуація активно змінюється на початку XIX ст. Відтепер інтер'єри палаців і громадських споруд стають основним об'єктом застосування цього виду мистецтва, з'являються відповідні його специфіці професії. Тематика розписів, оздоблення черпається переважно з античної міфології. У декоративному оформленні застосовуються мотиви архітектурних ордерів, геральдичні та емблематичні елементи, сповнені того чи іншого символічного змісту.

Стилістика розписів та оздоблення пов'язана, головним чином, з класицизмом, який, витісняючи барокові тенденції, впродовж першої третини XIX ст. досягає апогею свого розвитку, поступово вироджуючись в офіційний академізм. Останній утримує свої активні позиції до кінця 60—70-х рр.

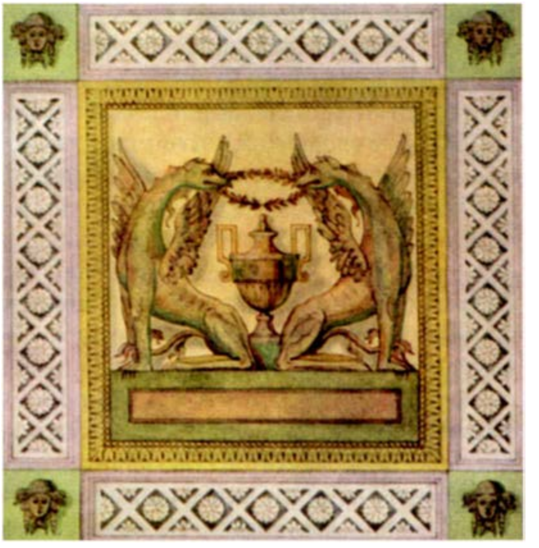
Риси бароко найдовше зберігалися у плафонних розписах, якими створювалося ілюзорне враження бездонного неба, в глибинах якого пурхають янголят-

ка. Такими рисами відзначаються, зокрема, плафони в палаці Розумовських у селі Почепі, виконання яких, як і виконання розписів у Глухівському палаці, пов'язують з ім'ям Григорія Стеценка. Водночас у перехідний період від бароко до класицизму нерідко змішувалися елементи обох стилів. Так, в оздобленні палацу Вишневецьких у селі Вишнівці розписи з ознаками бароко розміщено на основі закономірностей чіткої ордерної системи.

Ознаками класицизму позначені й розписи цього ж перехідного періоду, що були здійснені Г. Стеценком, Ю. Козакевичем, І. Косаревським та М. Диковим у палацах Розумовських у Києві, Яготині, Козельці, Глухові, Почепі, Покорщині. Однією з характерних рис оздоблення покорщинського палацу, розписаного міфологічними сценами й декорованого орнаментальними мотивами помпеянського стилю, є те, що в ньому наявні впливи народного мистецтва. Вони відчуваються в схильності автора до застосування яскравих соковитих кольорів, традиційного для української орнаментики мотиву виноградної лози, яку він вводить до системи декору.

Наявність у декорі споруд флоральних мотивів, традиційних для українського народного мистецтва, засвідчує те, що до їхнього виконання залучалися місцеві художники, ймовірно кріпаки. Очевидно, один із таких художників, про якого згадує у своїх спогадах Л. Жемчужников, розмалював сходи у палаці Г. Тарновського в Качанівці, зобразивши панів і панночок на човнах.

Своєрідними рисами відзначалося оформлення громадських будинків. Відомо, що один з вихованців Київської академії виконав розписи у своїй альмаматер. Алегоричні постаті прикрашали одні з дверей Полтавської колегії. Сценами із священної історії та з життя



Невідомий художник. Панно з грифонами. Початок XIX ст. Палац П. Завадовського у Ляличах.

Олександра Невського й Петра I були прикрашені стіни слов'янської єпархії в Полтаві — із зображеннями побутових сцен, натюрмортів і пейзажів. Яскраві й соковиті картини на дверях і над вікнами прикрашали палац переяславських архієреїв у с. Андрушах. Зазвичай тематика розписів бралася з відомих українських гравюр, що були видрукувані у XVIII ст. Особливою популярністю користувалися алегорично-повчальні гравюри з видання "Іфика Ієрополітика", що часто обиралися за зразки для розписів. Оригінальну інтерпретацію ці мотиви знайшли в зображеннях на дверях та віконницях парафіяльного дому в с. Курашівці на Поділлі. Тут класицистичне трактування форми поєднане з народними уявленнями, внаслідок чого постать так званого "Карпократа" в одній із композицій за своїм виглядом більш скидається на сільського попа, ніж на античного філософа.

Розписами оздоблювалися не лише поміщицькі палаци й громадські спо-

руди, а й помешкання людей нижчих верств. Ними прикрашалися сволоки, мисники, лави. Чимало жител по селах Київщини та Полтавщини оздобив маляр М. Заборовський, який мав звичку доповнювати розписи текстами власних повчальних віршів.

Масштаби будівництва, що розгорнулося наприкінці XVIII — на початку XIX ст., вимагали відповідної кількості фахівців різних професій, в тому числі й умільців у галузі монументально-декоративних розписів. Тому до роботи залучалися як столичні або іноземні, так і місцеві майстри. Найвищим державним повелінням дозволялося планування й забудову "міст та оздоблення інтер'єрів вести згідно з місцевим смаком, ...але поліпшуючи його в класицистичному дусі" [21].

Початок інтенсивної розбудови міст південного та інших регіонів припав, головним чином, на період розвитку класицизму. Класицистична архітектура визначала і відповідну систему декорування та стилістику розписів. За цією системою розписи обмежувалися чіткими рамками, розбиваючись на окремі панно, медальйони тощо, підпорядковані стриманій архітектонічній логіці ордерної конструкції. Площини стелі та стін розчленовувалися на прості геометричні фігури (здебільшого прямокутники різного формату) і заповнювалися сюжетними картинами чи орнаментально-декоративними панно. Плафонні розписи виконувалися як станкові полотна з урахуванням ракурсів та перспективи й закріплювалися на стінах окремими вставками. Вільні площини стін фарбувалися світлими кольорами вишуканих відтінків або заповнювалися ліпним чи живописним орнаментом. На барвистих панно, що розміщувалися на стінах та над дверима і оздоблювалися орнаментальними облямівками, зображувалися алегоричні постаті, грайливі амурчики, фантастичні тварини, пасторальні сценки і ландшафти.

У декоруванні застосовувалися однотипні орнаментальні елементи за флоральними мотивами. З них складалися композиції гірлянд, якими прикрашалися стеля й стіни. Для оздоблення інтер'єрів починають застосовуватися також шпалери, виконані на папері або на полотні. Ці принципи, характерні для класицистичного інтер'єру першої третини XIX ст., втілилися в оздобленні палаців П. Завадовського в с. Ляличах і Кочубеїв у Хотині та інших споруд. Утім, в окремих розписах цього часу поряд з класицистичним підходом виявилися окремі ремінісценції бароко. Найчастіше вони позначалися на плафонних панно з ілюзорним зображенням піднебесної височини, як це видно в розписах спальні й круглого залу в Ляличах, на використанні контрастних зіставлень синього і білого кольорів або золота в поєднанні з синім.

У другій третині XIX ст. у монументальному живописі стали переважати оздоблювальні функції. Вигляд інтер'єрів визначався переважно гладенькими стінами, пофарбованими в яскраві локальні кольори.

Розписи стін стали рідкісним явищем. Головним місцем живопису залишилися плафони, композиція яких складалася з розеток і в центрі, й в окремих панно — по краях уздовж периметра плафона. Поширення набули горизонтально видовжені формати панно із зображенням багатолюдних процесій та святкових сцен. Тематика розписів визначалася переважно подіями античної історії та міфології. Монохромна техніка гризайлі заступає по-

---

[21] Історія українського мистецтва. — Київ, 1969. — Т. 4, кн. 1. — С. 174.

ліхромію колишніх розписів. Відтінками сірого, коричнюватого та оливкового кольорів вона імітувала рельєфи давньогрецької класики.

Одним із елементів декоративного оздоблення були медальйони, заповнені зображеннями камей, масок та погрудьями грецьких філософів і міфологічних героїв. Живописний набір декоративних оздоб із пишних гірлянд, букетів квітів, військових атрибутів тощо, імітованих під бронзу або золото, почали доповнювати зображеннями ваз, жертовників, триніг та інших предметів античного світу.

Характерними для монументально-декоративного мистецтва другої третини XIX ст. рисами відзначалися інтер'єри палацу графа М. Воронцова в Одесі, оздобленого російським художником І. Кушнарьовим з допомогою українських майстрів — кріпаків Воронцова, а також інтер'єри одеських палаців Потоцького, Наришкіної, Розумовського та будинку біржі. Сюди ж можна долучити й Воронцовський палац на Салгирці в Сімферополі, й особливо палац Воронцова в Алупці.

Популярними зразками для наслідування виявилися розписи палацу Бобринського у Петербурзі, автором яких є, імовірно, модний свого часу художник Д.-Б. Скотті. За класицистичними зразками великих магнатських палаців розписувалися також будинки в дрібномаєткових садибах. Їхніми авторами здебільшого були художники-кріпаки. Саме такі майстри працювали в садибах Розумовських, Воронцова, Потьомкіна та інших можновладців. Деякі з них навчалися в іноземних фахівців Дж. Валеріані, П. Гонзаго, Д.-Б. Скотті та інших, котрі працювали у Петербурзі.

Під впливом світських тенденцій розвитку монументально-декоративного малярства відбуваються певні трансформації традиційних форм і засобів релігійного живопису, розвиток якого уповільнився як через канонічне регламентування, так і через скорочення обсягів культового будівництва.

В останню третину XVIII ст. під впливом класицистичної архітектури нових модифікацій набирає конструкція іконостасів. Вони стають не такими пишними, а їхні складові частини чітко членуються за строгою ордерною системою, іноді розділяються на окремі самостійні об'єми, що становлять головний і бокові іконостаси. Колишня барокова пишність декоративної різьби поступається конструктивній чіткості, надаючи головне місце живопису, оздобленому скромними рамами. Сам живопис за своїм колоритом стає стриманішим.

Нові стильові принципи було взято за основу під час виготовлення іконостасів для Козелецького собору Різдва Богородиці, собору Мгарського монастиря і церкви в маєтку К. Розумовського у Почепі, над якими працював Григорій Стеценко (1710—1781) — придворний маляр Розумовських.

Будівництво однокупольних храмів та культових споруд у вигляді ротонд обумовило впровадження іконостасів у формі класицистичних тріумфальних арок. Такий вигляд мав іконостас Покровської церкви в с. Романівка Мглинського повіту колишньої Чернігівської губернії. Ікони, виконані для нього в 1814—1815 рр. В. Боровиковським, графічно чіткі за рисунком і скульптурно-пластичні за формами, гармонійно узгоджуються з конструкцією іконостаса.

Роботи Боровиковського посідають значне місце в релігійному монументальному живописі. Вони чи не найбезпосередніше пов'язують його мистецьку спадщину з Україною. Ще наприкінці XVIII ст. він написав ікони для іконостасів церков с. Кибинці (маєток

Д. Трощинського) та Ічні. На початку наступного століття митець виконав кілька ікон із зображеннями святих на повен зріст для Катерининської церкви в Херсоні. У цих іконах явно відчувається багатолітній досвід Боровиковського-портретиста.

Про те, що, ще перебуваючи на батьківщині, В. Боровиковський не тільки мав досвід портретиста та іконописця, а й був обізнаний із монументальним живописом, свідчать його декоративні композиції, виконані для палацу в Кременчуці, де мала зупинитися Катерина II під час подорожі 1787 р. через Україну до Криму. На жаль, палац згорів у грудні 1788 р. і докладних описів його стінопису не збереглося. Лише з архівних документів, виявлених уже в радянські часи [22], дізнаємось про участь Боровиковського в оформленні (розписах) так званих Тріумфальних воріт, споруджуваних також для урочистої зустрічі імператриці.

Проект київських воріт і піраміди з київським гербом зробив В. В. Капніст так само, як і Тріумфальні ворота із десятьма пірамідами, де мали бути зображені герби десяти повітових міст України. Відомий поет, господар славнозвісної, улюбленої і оспіваної ним Обухівки (на Київщині), Василь Капніст був предводителем дворянства Миргородського повіту (1782—1785), а згодом (з 1785 р.) — Київської губернії. Тому Капніст розробив план оформлення усієї губернії, за яким і передбачалися спорудження і розпис цих Тріумфальних воріт на межі Київської і Чернігівської губерній, а також і в Києві. (Про це він пише в документі, що має назву “Мнение господина губернского Киевского наместничества предводителя дворянства, что нужно исправить к встрече Ее Императорского Величества во время шествия ее через губернию Киевскую” [23].) Він добре знав родину Боровиків і його самого — Боровиковський писав портрети В. Капніста, його дружини О. О. Капніст та її сестер. І саме Капніст залучив до розписів цих споруд молодого художника.

Алегоричні розписи, що прославляли Катерину II як мудру правительку і продовжувачку справ Петра I, мали бути витримані у відповідних класицистичних формах. Про характер композицій свідчать їх побіжні описи, наведені Василем Григоровичем (1786—1865), земляком В. Боровиковського (Григорович був уродженцем м. Пирятина поблизу Полтави), довгорічним конференц-секретарем (1829—1859) Петербурзької Академії мистецтв і відомим істориком мистецтва, який ревно опікувався долею вихідців з України і був одним з перших біографів художника.

Григорович зазначав, що на одній з композицій були зображені «Сім грецьких мудреців перед книгою “Наказа”, які пояснюють бездоганність цього безсмертного твору, та Катерина у вигляді Мінерви», на другій — “Петро I оре землю, і Катерина II слідом за ним сіє насіння, і два генії, що уособлюють Олександра та Костянтина, боронять землю” (обидві — 1786—1787) [24]. Боровиковський не тільки вправно, а й майстерно втілив запрограмовані В. Капністом алегорії, бо, як свідчить той же В. Григорович, Катерині II нібито “отменно понравилась мысль его картин”.

[22] *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков. — Москва, 1975. — С. 43.

[23] Див.: Державний архів Київської області (далі — ДАКО), ф. 2, оп. 1, спр. 56, 1786. — Арк. 116.

[24] *Григорович В. И.* О состоянии художеств в России // Альманах “Северные цветы на 1826 год”. — Санкт-Петербург, 1826. — С. 33—36.

Дізнавшись про ім'я художника, вона звеліла відправити його до Петербурга, що й сталося 1788 р., коли В. Боровиковський назавжди покинув Україну. Проте він так і не зазнав великого щастя в холодній "Северной Пальмире", де самотньо прожив 37 із 68 років, невтомно працюючи над портретами й церковними образами та виховуючи учнів (серед них — вихідці з України Іван Бугаєвський-Благодарний, Олексій Венеціанов, які на все життя зберегли любов і повагу до вчителя).

Серед значної кількості ікон — для Борисоглібського собору у Торжку (1790—1792), для Йосифовського собору у Могильові (1793—1794), для Казанського собору у Санкт-Петербурзі (1804—1812) — ікони для згаданої Покровської церкви у с. Романівка особливо прикметні не тільки зв'язком класицистичних тенденцій із українським церковним живописом, а й тим характерним для України виконанням великоформатних зображень, котре було поширеним у перші десятиріччя XIX ст.

З 26 великих іконостасних образів до нашого часу дійшли ікони "Спаситель", "Богоматір", "Архангел Михаїл", "Архангел Гавриїл" (усі — 1814—1815), які знаходяться зараз у Третьяковській галереї. Відомі й репродукції образів "Покров Богородиці", "Розп'яття", "Нерукотворний Спас" та ін. Зображення писались на полотнах, що наклеювалися на дошки, і розміщувалися не тільки у звичних місцях іконостаса, а й у дузі надіконостасної арки, в люнетах, і у вінці арки, де стояло "Розп'яття", що, вирізане по контуру, імітувало розфарбовану скульптуру. Цей прийом імітації скульптури є доволі типовим для того часу.

Саме так були виконані кілька композицій В. Тропініним для Кукавської церкви графа Моркова на Поділлі поблизу Кам'янця-Подільського. Художник, що на той час ще не закінчив Академії (пан забрав його до маєтку), ретельно вивчаючи місцеві традиції, виконав кілька великих ікон ("Св. Варвара", "Св. Віра, Надія, Любов і матір їхня Софія", "Бог Саваоф", "Архангел Гавриїл", "Св. Дмитро Солунський", усі — 1806—1807) на полотні для іконостаса, а також кілька зображень святих на полотні, наклеєному на дошку, вирізану за контурами тіла, що створювало враження скульптур.

Як іконні зображення В. Боровиковського, так і образи́ В. Тропініна позначені помітно виявленою портретною характерністю ликів святих, що так само свідчить про розвиток давньої української традиції створювати ікони-портрети ("Св. Параскева", "Св. Варвара" — обидві XVIII ст.).

Значний внесок у поступ релігійного малярства наприкінці XVIII ст. зробив художник Лука Долинський, завершуючи живописне оздоблення собору св. Юра у Львові. Образи біблійних персонажів у його трактуванні набувають виразних індивідуальних характерів і зовні скидаються на простих людей. Вправно володіючи засобами пластичного відтворення форми за допомогою світлотіні й виявлення просторових співвідношень, він досягає емоційної виразності у зображенні характерів та стану дійових осіб.

Певна роль у розвитку монументального малярства належить Василю Березі (1754—1835), вихованцеві Римської академії св. Луки, куди його, круглого сироту зі Свіржя Перемишлянського повіту на Львівщині, надіслав І. Цетнер, помітивши здібного хлопчика. Після повернення він оселився у рідному Свіржі й присвятив себе церковним розписам. До нашого часу дійшли згадки про композиції "Різдво", "Воскресіння" та "Св. Павло" (усі загинули в пожежі

В. Тропінін. Святі Віра, Надія, Любов і матір їхня Софія. 1806—1807. Полотно, олія. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

*В. Тропінін.
Архангел Гавриїл.
1806—1807. Полотно,
олія. Вінницький
художній музей.
Публікується вперше.*

В. Береза. Бій архангела Михаїла з Сатаною (з оригіналу Гвідо Рені). 1830-ті рр. Розпис у вівтарі церкви апостола Андрія Первозваного у Львові.

1833 р.) [25]. Зберігся лише образ "Бій архангела Михаїла з Сатаною" — парафраз однойменної композиції Гвідо Рені — для бічного вівтаря костьолу Бернардинського монастиря у Львові (нині церква св. Андрія). Твір виказує органічне чуття монументального образу і високий професіоналізм рисувальника, який без утруднень впорався з динамічно складною композицією. Дотримуючись приписів класицизму, що виявляються у пластичній ясності постаті архангела, художник тяжіє до барокової рухливості й патетики в передачі готовності Михаїла нанести вирішальний удар мечем.

Порівняно зі світським, релігійний живопис у першій третині XIX ст. не мав такого поширення і розвитку, оскільки будівництво храмових споруд набагато поступилося інтенсивності спорудження й кількості палаців, садиб і громадських будівель. Та й сам культовий живопис зазнає відчутних впливів світського монументального малярства. Прикладом таких впливів можуть бути розписи Благовіщенського собору в Ніжині, виконані олійними фарбами в 1812—1818 рр. після попередніх пожеж і руйнувань. Складалися розписи з композицій, що вкривали стіни всуціль і мали реалістичне вирішення ("Потоп", "Страшний суд"). З підписів на іконах дізнаємося, що церкву розписали місцеві іконописці Флор Степановський та Яків Левенець.

Кращі твори монументального малярства першої половини XIX ст. ілюструють органічний зв'язок з архітектурою і уособлюють провідні тенденції загального розвитку мистецтва.

Від романтизму до реалізму. Творчість Т. Шевченка. Особливості української художньої культури доби пізнього романтизму та переходу її на шляхи реалізму чи не найповніше репрезентовані творчістю Тараса Шевченка (1814—1861) як художника. У ній остаточно сформувалася і виявилася цілісна ідейно-естетична основа національного мистецтва. Шевченкові судилося підбити підсумок у нагромадженні новітніх здобутків, розпочатому із часів Д. Левицького та В. Боровиковського, і спрямувати розвиток національної мистецької школи в нове річище.

Поява такої постаті в українському мистецтві була цілком закономірною — вона була підготовлена цілою низкою історичних умов і обставин.

Шлях Шевченка в мистецтві — це характерний для того часу шлях худож-

[25] *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — Київ, 2001. — С. 201.

ника-кріпака. Його потяг до творчості, до оволодіння образотворчою грамотою розпочався з копіювання зразків, що потрапляли до його рук: чи то оздоба з книжки Г. Сковороди, чи знайдені в пана гравюри, які він крадькома змальовував. Пройшов художник через засвоєння фахової "премудрості", навчаючись у місцевих дяків-іконописців. Прислуговуючи своєму поміщикові П. Енгельгардтові, він поділяв долю не одного обдарованого кріпака. Утім, перебуваючи в панському домі на становищі "козачка", Шевченко отримав можливість познайомитися зі світом вищих на той час культурних віянь. Врешті-решт обдарованість юнака привернула увагу його пана.

Бажання останнього мати вигоду із захоплення свого кріпака змушує заохочувати його заняття малюванням. Проте опанувати більш-менш високий рівень мистецької майстерності — марна річ. Цього не могли не усвідомлювати не лише молодий Шевченко, а й сам Енгельгардт, який посідав досить високе і впливове суспільне становище й володів чималими статками, щоб забезпечити належну професійну підготовку свого талановитого кріпака.

Тому цілком імовірно, що під час перебування у Вільно, куди він забрав свого козачка, Енгельгардт міг надати йому можливість відвідувати заняття в місцевому університеті. Таке припущення підтверджується професійним рівнем перших малюнків Шевченка, який навряд чи був би можливим без роботи під керівництвом досвідченого майстра.

У такому випадку у віленський період Шевченко стає на шлях культурних українсько-польсько-литовських мистецьких зв'язків, що здійснювалися в межах Російської імперії за посередництва Віленського університету. Досить згадати про активні зв'язки, що існували між Кременецьким ліцеєм і Віленським університетом, при якому існувала високопрофесійна мистецька школа, котрою керували визначні діячі литовського і польського мистецтва. Серед них — Ян (Йонас) Рустем (Рустемас), про якого шанобливо відгукувався Т. Шевченко в листі до Бр. Залеського від 10 лютого 1855 р.

Невідомо, як би склалася доля Шевченка-художника, якби Енгельгардт залишився у Вільно довше. Однак з переїздом до Петербурга Шевченкові судилося пройти ще однією дорогою українського художника до здобуття професійної освіти. Тут він, за примхою пана, потрапляє на чотирирічний термін навчання до "живописних справ майстра В. Ширяєва".

Для Шевченка відкривалася перспектива дворового маляра-кріпака. Але йому пощастило потрапити до Петербурзької Академії мистецтв. Знову типова ситуація, за якої передова інтелігенція піклується про долю обдарованої людини, веде переговори з непоступливим поміщиком про викуп її з кріпацтва, всіляко сприяє здобуттю волі, без якої неможливе було навчання в Академії, та й подальша діяльність Шевченка як вільного художника.

Після закінчення Академії та переїзду до Києва Шевченко готувався посісти посаду викладача малювання у місцевому університеті. Проте арешт і довголітнє заслання відхилили його творчу путь в інший бік.

Т. Шевченко був одним із найталановитіших учнів К. Брюллова. Зачарований мистецтвом свого вчителя, від манери якого чимало перейняв для розвитку власної майстерності, він, однак, не залишився його епігоном. Важило те, що Шевченко входив у мистецтво, коли вичерпувалися сповідувані Брюлловим ідеали пізнього класицизму, а разом з

Т. Шевченко. Автопортрет. 1840. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

ними і його стильові основи мистецької творчості. Сама мистецька натура Шевченка, сформована на основі української ментальності, помітно далася взнаки вже у творах раннього академічного періоду: художник намагався позачасовій пластично абстрагованій академічній формі надати певної національної визначеності.

Для цього він звертається до української побутової тематики, що надає можливості обігрувати пластику людського тіла не античними тогами чи умовними шматками тканини, а не менш ефектними для драпірування за традиційними академічними вимогами бганками народного вбрання.

У колориті він віддає перевагу чистим, тонко нюансованим барвам, що асоціюються з теплою сонячною Україною. У такий спосіб Шевченко "пересотує" на український грунт італізований варіант російського академізму.

У картині "Катерина" (1842), створеній художником за однойменною власною поемою згідно з канонами класицизму щодо композиції, моделювання пластичної форми, колористичної організації тощо, розпізнається низка асоціацій, сповнених глибокого сенсу. Цю

сторону Шевченкової творчості схарактеризував П. Білецький: «Ми довго бачили лише один, поверхневий сюжетний шар творів Шевченка, насправді вони значно складніші. З часом, навчившись "читати" символіку авангарду, ми краще розуміємо картини Шевченка, створені за подібними засадами. За цікавим сюжетом видно найпекучіші проблеми часу — кріпосне право і самодержавство. Так і "Катерина", яка на перший погляд викликає враження наївної розповіді, перетворюється на новаторський твір. Як і належить за класицистичними канонами, вона побудована на символах. Сама героїня — стражденний український народ; російський офіцер, що мчить на коні ліворуч — монархія; селянин, що сидить праворуч, у постаті якого наявні відлуння народної картини "Козак Мамай", — символ вільного минулого. Якщо розглядати цю картину як жанровий твір, то вона слабка, лише бліда подоба самої поеми, але розуміючи усі деталі, все їхнє значення, стає зрозумілою і новизна підходу до теми і цінна спроба пов'язати академічну школу з народним мистецтвом» [26].

У картині "Селянська родина" (1843) академічна вишколеність виявилася надзвичайно органічною в поетизації жанрово-етнографічної теми. Вона дозволила віднайти такий спосіб відображення побутової сцени, який підносить її до рівня звучання біблійного сюжету "Святої родини", поширеного у світовому мистецтві. Плавні пластичні форми, круглясті ритми композиції, жовтаво-оливковий колорит, немов опромінений божественним золотавим сяйвом, суголосні ладові іконописних творів доби українського бароко і водночас наповнені реальним життєвим змістом.

Раннім живописним Шевченковим творам властива особлива чутливість до кольору. Це теж певним чином характерна для української ментальності риса, пов'язана з поетичним сприйняттям і осмисленням явищ природи. Втім, колористичному обдаруванню художника не довелося розвинутися ширше. Позбавлений можливості малювати олійними фарбами під час заслання, він змушений був удаватися до доступних йому монохромних технік, з яких умів видобувати цікаві живописні ефекти, або послуговуватись аквареллю.

Загалом же, діапазон технічних засобів, до яких вдавався Шевченко, надзвичайно широкий. Окрім акварелі (в якій він став справжнім віртуозом, майстром європейського рівня) та олійних фарб, він вправно володів сепією, тушшю, досягаючи м'якого моделювання пластичної форми, обіграної за допомогою тонких тонових градацій світлотіні. Олівцем художник виконав цілу низку начерків допоміжного значення і численну галерею викінчених портретів — як самостійних творів.

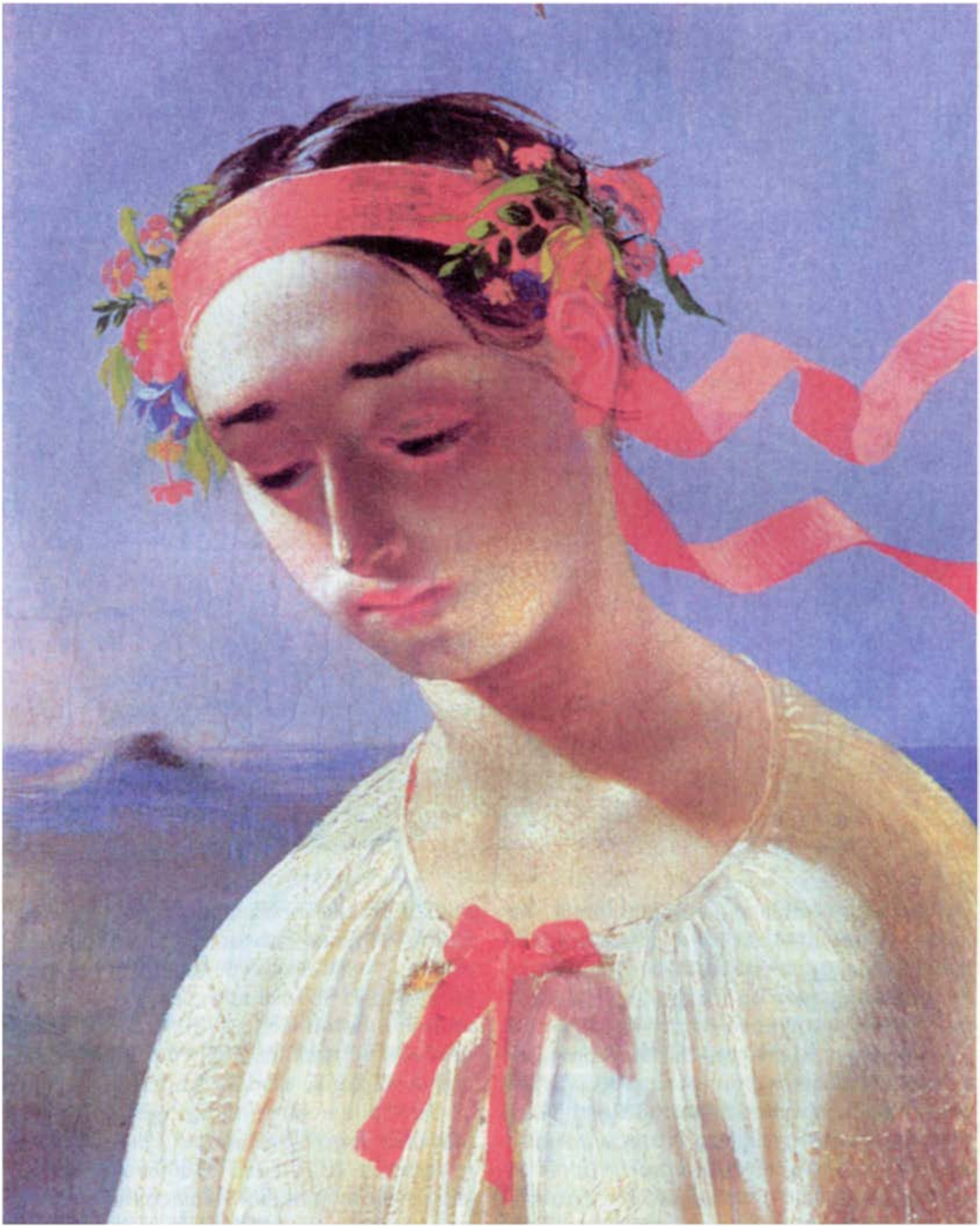
Шевченку була властива висока увага до пластичної викінченості форми, і він впевнено досягав цієї викінченості як досконалий рисувальник. Недаремно в живописі художник на перше місце ставив, як сам висловлювався, "круглоту і рисунок", яким підпорядковував колорит. І справді, у його творах твердий і впевнений рисунок становить основу моделювання форми, гармонійно увиразненої світлотінню.

Майстерність висококласного рисувальника дозволяла Шевченкові вільно вправлятися як у царині малярства, так і гравюри. Гравюрі митець надавав особливого значення, вбачаючи в ній мобільний засіб популяризації мистецтва в найширших верствах населення, про що писав у своєму "Щоденнику".

---

[26] *Галайбо Н.* Шевченко-художник // Наше наследие. — 1989. — № 1. — С. 17.

Т. Шевченко. Катерина. 1842. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.



Т. Шевченко. Катерина. 1842. Полотно, олія. Фрагмент. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Т. Шевченко.
Портрет Г. Закревської.
1843. Полотно, олія.
Національний музей
Тараса Шевченка, Київ.

Творчість Шевченка різнобічна не лише за технічними, а й за жанрово-пластичними різновидами. Його цікавили сюжети з античної міфології та історії, Біблії, минулого свого народу та його побуту. Шевченко зробив чималий внесок у розвиток портретного, історичного, побутового і пейзажного жанрів живопису і графіки. Його малюнки, виконані для Археографічної комісії та під час Аральської описової експедиції, мають високу не лише мистецьку, а й документальну цінність.

Значне місце у творчості Шевченка посідають портретні зображення, виконані в різних техніках. Увага художника від перших і до останніх творів цього жанру була зосереджена переважно на камерній формі портрета. У ній чи не найоптимальніше реалізувалася його глибоко органічна потреба бачити "обличчя людини, осяяне щастям".

Камерна композиція дозволяла локалізувати творчі завдання. У живописних портретах Шевченка здебільшого переважають зображення з високим погрудним зрізом постаті. При такому зрізі укрупнюються масштаби обличчя і з'являється можливість надати більшої уваги пластичній виразності з тим, щоб

Т. Шевченко. Портрет Маєвської. 1843. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

розкрити гармонійну рівновагу фізичного і духовного начал моделі та поетичний стан, який випливає з цієї гармонії.

Моделі Шевченкових портретів наче опромінені якимось внутрішнім світлом. Їх стриманий настрій, споріднений з ліричною мелодійністю, визначається колористичним рішенням, градацією світлотіньової гами, продуманою системою світлових і колірних акцентів, що спалахують, немов надвечірній відблиск, на пругких формах облич і до темряви густнуть у зоні тла. Така взаємодія світла і тіні вносить додатковий акорд в емоційний лад твору, супроводжує головну тему, збагачуючи її і надаючи настроєві певної поліфонічності звучання.

Ця взаємодія ясніше передає м'яку гнучкість форм обличчя, переходи й взаємопоєднання. Обличчя, обернене до світла, тонко моделюється плавним лесируванням. Тіні пожвавлюються мажорними сплесками рефлексів і посилюють пружну круглястість форм, надають густої насиченості тлу, ніби оповивають нею зображення. Вони допомагають створити відчуття органічного входження моделі в простір.

Зацікавлення пластичною красою форми виявляється в Шевченка ще з ча-

сів доакадемічного та академічного періодів і не згасає впродовж усієї його творчої діяльності. На цьому, головним чином, зростає поетична основа образу, втілювана в пластичній формі, за якою цілком впевнено простежується своєрідність Шевченкових портретів. Вони майже завжди відзначаються чітко виявленою еліпсоїдністю обличчя, рельєфністю об'ємів, відтворюваних майже зі скульптурною пружністю. У скульптурно-опуклому узагальненні форми обличчя шевченківського портретного типу є чимало від гармонійної урівноваженості академічних студій з їхньою неодмінною ідеалізацією. Водночас за мрійливо-задумливим настроєм, а головне, за конструкцією облич, особливо жіночих, можна зробити висновок, що цей тип має цілком певну етнічну основу, що визначається ще в давньоукраїнському портретному малярстві. Більш локальною ознакою, властивою манері Шевченка-портретиста, є характер зображення надбрівних дуг з їхнім колоподібним розмахом і затінення очних западин. Надзвичайно характерний абрис вуст з чітко виявленими злегка піднятими куточками.

У своїх камерних портретних композиціях Шевченко з метою посилення поетичної величавості образу по-своєму послуговується монументалізуючими властивостями репрезентативного портрета. Портретовані показані так, що сприймаються глядачем, наче знизу він дивиться вгору. Таким чином, зображення, за своєї камерності, набуває більшої значущості.

У творчій спадщині Шевченка налічується понад сто п'ятдесят зображень людей, з якими спілкувався художник, був у близьких товариських стосунках, котрим симпатизував. Ці зображення позначені точністю портретних рис. Але цим зовсім не вичерпується мистецька цінність Шевченкових портретів. Хоча в них портретний образ і зорієнтований на якнайточнішу схожість зображення з моделлю, він неодмінно співвідноситься з притаманним художнику власним ідеалом особистості.

Різні за зовнішністю, вдачею, манерами й звичками, зображені особи багато чим схожі між собою; у портретах вони поодинці й всі разом як моделі почуваються перед митцем природно і невимушено, опромінені сяйвом натхнення. У цьому відбилася частково сама натура художника, який шанував і славив розкутість людського духу і тіла, а відтак своєю концепцією портретного образу заперечував будь-які засоби дистанціювання моделі за становими ознаками за допомогою додаткових аксесуарів та засобів парадних чи офіційних композицій, ефектних поз тощо.

У його портретах є чимало рис, властивих творам художників стихійного реалізму, що відзначалися жорсткою твердістю у відтворенні фізіономічних особливостей моделі. Але водночас їм притаманна висока вправність у розкритті духовної суті особистості, що ґрунтується на ретельній технічній довершеності та на органічному використанні засобів ідеалізації, вживаних для поетизації образу.

Окрему серію становлять автопортрети Шевченка. Виконані в різні роки, різними техніками, вони складають його своєрідну образотворчу автобіографію. За ними вочевидь простежується, як з часом змінювалася зовнішність митця і як недоля за короткий час привела його до передчасної старості.

Ще замолоду Шевченко звернувся до історичного та міфологічного жанрів, освоєння яких було обов'язковим в академічній програмі й спиралося на усталені класицистичні норми, — "Смерть Лукреції" (1835), "Смерть Оле-

Т. Шевченко. Портрет Є. Кейкуатової. 1847. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

га, князя древлянського", "Александр Македонський виявляє довір'я своєму лікареві Філіппу", "Смерть Віргінії", "Смерть Сократа" (усі — 1836—1837). До міфологічних сюжетів і біблійних образів художник звертається й у період зрілої творчості, в роки заслання, коли він позбавляється патетики і багатофігурних композицій, обмежуючись крупноплановими зображеннями одно-, зрідка двофігурних композицій, надаючи перевагу активній сюжетній дії, що розгортається в конкретизованому глибокому просторі, у наближеному до реальності природному оточенні ("Телемак на острові Каліпсо", 1856; "Благословіння дітей", "Самаритянка", "Мілон Кротонський", "Нарцис та німфа Ехо", "Святий Себастіян", "Умираючий гладіатор", усі — 1856). Природне оточення трактується з певною мірою академічної умовності, але загалом співвідноситься з тим, яке найбільш близьке реальному оточенню самого художника.

Масштаб першопланових постатей, динамічна напруга, підсилена засобами світлотіні, контрастного зіставлення переднього та глибинного планів і нерідко активною дією зображених осіб, підпорядковуються основній концепції, що

складалася під впливом обставин особистої долі й особливо вияскравилася в роки заслання. Через це твори з міфологічними сюжетами можна вважати за своєрідні метафори, в яких образно концентруються філософські роздуми про лихі витівки долі, що призводять до фізичних і моральних мук, про милосердя і співчуття до скривджених.

Ці роздуми персоніфікуються в індивідуалізованих, а відтак і конкретизованих щодо реального оточення міфологічних персонажах. Тим самим художник суттєво віддаляється від класицистичної першооснови академізму, пов'язуючи традиційні образи з реальною дійсністю.

Шевченко чи не перший, хто в українському історичному малярстві звернувся до тем з української історії часів національно-визвольної війни 1648—1654 рр. під проводом Б. Хмельницького. Образ українського гетьмана, його доба упродовж усього творчого життя вабили Шевченка як поета і художника. Уже за академічною програмою він створив композицію "Смерть Богдана Хмельницького" (1836—1837), а згодом — "Дари в Чигирині", що увійшли до серії офортів "Живописна Україна". Наприкінці життя митець виконав ескіз і начерки композиції настінного розпису "Богдан Хмельницький перед кримським ханом" (не раніше 1857 р.). Не здійсненими залишилися задуми композицій "Іван Підкова у Львові", "Сава Чалий", "Павло Полуботок у Петербурзі", "Семен Палій у Сибіру", що мали увійти до відповідних випусків "Живописної України".

Загалом у період зрілості Шевченко трактує історичні та міфологічні сюжети за тими самими стилістичними принципами, що і у побутовому жанрі, який в його творчості посів одне з провідних місць. Ця особливість випливає з методу роботи художника, для якого навколишня дійсність була основним джерелом творчих задумів і засобів їхнього втілення. Водночас обставини особистого життя, естетичні переконання спрямовували його не стільки в бік класицистично-академічної абстрагованості, скільки в бік мистецького пізнання й освоєння реальної дійсності.

Побутовий жанр відкривав найширші можливості для виявлення соціальних переконань, а також утвердження моральних істин, що поставали пошуками шляхів захисту скривджених і знедолених. Усі твори жанрового характеру, в котрих Шевченко зображує сцени чи то з українського побуту, чи то з побуту казахів, киргизів — народів, з якими він спілкувався на засланні, чи то із казарменого життя, пройняті лейтмотивом, що його можна висловити поетичними словами самого Шевченка: "...Возвеличу малих отсих рабів німих!"

Тому в Шевченкових творах соціальні мотиви звучать поліфонічно, поєднуючи теми протесту, осуду, з темами милосердя, співчуття та утвердження людської гідності. Тим самим Шевченко постає не просто як побутописець чи моралізатор, а як художник високогуманних ідеалів, як людина небезстороння до того, що діється в неї на очах. Іноді для увиразнення авторської позиції він вводить до композицій автопортретні зображення, щоб підтвердити достеменність баченого ("Шевченко і казахський хлопчик, що грається з кішкою", 1856—1857; "Шевченко і байгуші", 1855—1857) і в такий спосіб висловити докір за долю занапащених казахських дітей, змалку приречених на злиденне і жебрацьке існування.

Тема байгушів неодноразово приваблювала Шевченка, який з неприхованою симпатією ставився до казахських дітлахів. У малюнку "Байгуші під вік-

ном" (1855—1856) здоровезний кулак, що висовується у вікно, погрожуючи зголоднілим дітям-жебракам, виразно уособлює аморальність самодержавного устрою. За образно-символічним характером, за викривальною критичною спрямованістю цей малюнок набирає сатиричної сили, сатири в Шевченковому розумінні.

Таку силу художник вбачав не в усталених специфічних засобах карикатурних зображень, анекдотично-комічних сюжетах. Вихований як художник на зразках високої мистецької класики, Шевченко не визнавав за митцем права зображувати зовнішньо потворне. А сатиричні засоби він пов'язував із вищими виявами драматичних моментів. "Драматичний сарказм", іронію ставив вище за будь-яку насмішку. Митець писав: «Мені здається, що для нашого часу і для нашої середньої напівписьменної верстви необхідна сатира, тільки сатира мудра, благородна. Така, наприклад, як "Жених" Федотова чи "Свої люди — порозумієmось" Островського і "Ревізор" Гоголя».

Ці погляди втілилися в серії "Притча про блудного сина" (1856—1857), яка за задумом мала "подати в особах євангельську притчу, в моралі і звичаях сучасної російської верстви". Втім, задумавши серію як трагічну історію про моральне падіння головного героя, що, підпавши під владу ницих потреб, стає покидьком суспільства і завершує свій шлях арештантом, художник підноситься до широких узагальнень. За трагедією героя, зрештою, виразно проступає її першопричина — самодержавний лад Росії. Оповідь "Притчі", розгорнута у восьми композиціях, розпочавшись із моралізаторських сюжетів, завершується зображенням гнітючих сцен наруги над людиною, що уособлюють казармену сутність російського самодержавства. У такий спосіб Шевченко в цій серії на основі євангельського сюжету подає свою версію закладеної в ньому ідеї, спрямовуючи її в річище сучасної йому дійсності, спираючись на особистий життєвий досвід.

Чимале місце у творчій спадщині Шевченка посідає пейзажний жанр. Передусім це начерки та завершені краєвиди в техніці офорта чи акварелі. Шевченкова увага до пейзажу здебільшого обумовлювалася необхідністю зафіксувати особливості ландшафту тієї або іншої місцевості, історичних та архітектурних пам'яток; водночас вона була закорінена в його зацікавленості навколишнім середовищем, пояснювалася його емоційним станом, а відтак і пошуками відповідних засобів відтворення реального стану природи. У зазвичай горизонтальних композиціях пейзажів з тінистими шатами дерев, панорамними далями він передає цей стан за допомогою світлотіньових засобів, повітряної та лінійної перспектив, відповідного композиційного виокремлення об'єкта чи мотиву зображення.

У своєму становленні як пейзажист Шевченко послуговувався досвідом праці в історичному та побутовому жанрах. Час активного виступу художника у пейзажі збігся з його поверненням в Україну у квітні 1843 р. Переживання краси природи батьківщини в різких контрастах з життям поневоленої людини прискорюють вироблення його концепції пейзажного твору. Значну роль у цьому процесі відіграли жанрові композиції художника, виконані влітку 1843 р., — "На пасіці" і "Селянська родина". Природне оточення в них уважно трактоване, емоційно наснажене, суголосне сюжетним сценам, і в цьому переконливо простежується прагнення акцентувати роль освітлення в емоційному звучанні відтворюваних мотивів.

Т. Шевченко. На пасіці. 1843. Полотно, олія. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Сама побудова картини "На пасіці" несе прикмети нового розуміння простору. Усі деталі композиції (вулик, лава, тин, галявина, солом'яна стріха невидимого даху, дерева, кущі) динамічно сфрагментовані й скомпоновані в такій органічній єдності, що за нею вимальовується увесь краєвид, залитий сонцем, сповнений спокою та затишку. Чергування світла і тіні (на галявині, на просторі за тином, на обличчях чоловіка і дітей) окреслює постаті й предмети м'якими рефлексами, дає відчуття просторовості зображеної сцени.

У "Селянській родині" світло відіграє не тільки роль емоційного камертона зображеного і теплого єднання родини, її гармонійного існування в обжитому та звичному середовищі, а й символічно забарвлює композицію, сповнюючи її піднесеним звучанням.

У циклі акварельних краєвидів, виконаних на завдання Археографічної комісії, провідними стають архітектурні мотиви, причому, зберігаючи їх конкретність, Шевченко уникає протокольності відтворення. Він не тільки ретельно змальовує давні кам'яниці, вікові могили, старовинні монастирі та церкви, а й показує життя, яке вирує навколо них. Завдяки тому, що він, свідомо уникаючи панорамності, зосереджує увагу на головному об'єкті відтворення, краєвид набуває певного емоційного забарвлення. Контрастне або суголосне зіставлення архітектури й природи щоразу викликають нові ноти у романтичному звучанні образу.

У композиціях "Аскольдова могила" (1846), "Вознесенський собор у Переяславі" (1845) зображення поруч із застиглими абрисами будівель гнучких та густих дерев, кущів посилюють драматизм, як і пустельне оточення загострює відчуття давнини в акварелях "Богданова церква в Суботові" (1845), "Почаївська лавра з півдня" (1846).

Уже в цій серії краєвидів для Археографічної комісії простежуються тенденції монументалізації пейзажного образу, що стануть чи не провідними в його творчості періоду заслання. Розгортаючи простір вшир і вглиб ("Чигрин з Суботівського шляху", "Коло Седнева", обидва — 1845—1846) художник виявкравлює взаємозв'язок усіх частин краєвиду, наснажуючи його суто реалістичними нотами, проте піднесеними й напрочуд поетичними.

В еволюції Шевченка-пейзажиста важливим етапом стали серії азійських краєвидів періоду заслання. Камерні мотиви попередніх років помітно поступаються епічним, монументальним. У них наявні як величні риси непорушного спокою ("Дустанова могила", 1848), так і одвічні драми минущості

людського буття на тлі неозорої величі пустельних просторів степу ("Форт Карабутак", "Мис Бай-Губек", "Укріплення Раїм", усі — 1848—1850-х рр.), де небо стає наче проекцією вічного вселенського руху й борінь.

Нового звучання пейзажному образу надає поєднання драматичної гостроти романтичного мотиву ("Пожежа в степу", 1848) з прийомами панорамної композиції класицистичного краєвиду. Чергування широко відкритих (горизонтальних) планів далекої перспективи динамічно загострюється діагональними вогненними спалахами пожежі, особливо яскравими серед нічної темряви. А зіставлення мирного гурту людей, що при спокійному вогнищі готують вечерю, спостерігають за пожежею, і далеких просторів, вогненних заграв, грізних хмар нічного неба сповнюють твір воістину величною колірною та лінійною поліфонією, що немов озвучує, драматизує й звеличує зображене, перетворюючи його на могутнє та непідвладне людині дійство.

Краєвидами казахських серій Шевченка завершується еволюція романтичного пейзажу. Від камерних замальовок 10—30-х рр., що прийшли на зміну фіксаційній достовірності чи ідеалізованій узагальненості пейзажів початку XIX ст., до панорамних творів піднесено-епічного звучання 50-х рр. — такий шлях проходить пейзаж за півстоліття, усталюючись у жанрових параметрах і збагачуючись пластично.

Творчі знахідки Т. Шевченка в галузі пейзажу мали вирішальне значення і для наступного періоду, коли започатковуються тенденції натуральності й правдивості зображуваних мотивів, що згодом розвинуться в ліризмі краєвидів художників 70—80-х рр. чи в шуканнях нових виражальних засобів у творах останніх десятиріч XIX ст.

Етнографічні зацікавлення і соціальні моменти так само знайшли своє втілення в пейзажних творах Шевченка, вирішених у романтичному ключі. Динамічні композиції, контрастне освітлення і насичений гармонійний колорит, що посилювали відчуття драматизму й героїки в сюжетних та портретних творах, знайшли свій вияв і в емоційній наснаженості пейзажу.

Шевченкові пейзажі сповнені відчуттям світла, глибини простору з органічним поєднанням планів і тим самим вирізняються поміж узвичаєних панорамних чи ідеалізованих краєвидів багатьох його попередників та сучасників. Елементи пейзажу є також активним компонентом багатьох жанрових композицій, в яких вони трактуються не як абстрактне тло, а як реальне просторове середовище місця дії, що значно посилює емоційне звучання твору.

Автоілюстрації до власних творів та ілюстрації до творів інших письменників посідають у Шевченковій спадщині порівняно скромне місце. Деякі з них мають цілком самостійний характер. Проте вони зайвий раз засвідчують різнобічність його обдарування як художника, універсальність його діяльності в мистецькій царині. Ця універсальність стає очевиднішою, якщо врахувати і його доволі активні заняття у роки заслання скульптурою, про які добре відомо зі спогадів та окремих дописів Шевченкових сучасників.

Таким чином, завдяки Шевченковому універсалізмові на його постаті сконцентрувалися і виявилися основні, фундаментальні проблеми української художньої культури першої половини XIX ст. Його творчістю більшою чи меншою мірою завершувалося остаточне формування видової і жанрової структури тогочасного українського образотворчого мистецтва за типологічними

різновидами, властивими світовому мистецтву нового часу.

Так само через постать Шевченка українське образотворче мистецтво здійснило поступовий стадіальний перехід стильового розвитку, починаючи від традицій релігійного живопису доби середньовіччя і закінчуючи реалізмом XIX ст. Його перші учнівські твори часів навчання в малювальних класах Товариства заохочування художників виконані за всіма канонами класицизму з необхідним дотриманням фризовості розташування постатей у композиції та організації прямовисних лінійних ритмів останньої, акцентовані театральною патетичністю дійства і нарочитістю жестів персонажів.

На стилістиці Шевченкових творів помітно позначився романтизм. Він суттєво вплинув на формування поетичної концепції ранніх портретних образів і найповніше виявився в "Автопортреті" 1840 р.

Водночас романтизм Шевченка-портретиста нерідко межує із сентименталізмом, надаючи його образам особливого поетичного ладу, суттєво пом'якшуючи емоційну тональність. Настрої романтизму властиві багатьом пейзажам періоду заслання, надто тим, в яких художник стикався з вирішенням завдань нічного освітлення (що надає особливо принадної таємничості зображенню) або відтворення суворої атмосфери краю, в якому він перебував.

Однак Шевченко, пройшовши міцну академічну виучку, не цурався й методів ідеалізації, яка витікала з його органічної потреби бачити осяяне щастям людське обличчя (коли йшлося про необхідність облагородження образу). Водночас "академізм" Шевченка лягає на конкретну національну основу і тим самим суттєво відрізняється від італізованого академізму його часів.

Проте чи не найбільше для Шевченка важив метод, що ґрунтувався на відтворенні реальних властивостей навколишнього світу, який художник вважав за першоджерело мистецького натхнення і першооснову відтворення пластичної форми. "Мне кажется, — писав він у своєму щоденнику, — что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом... Я не говорю о дагерротипном подражании природе, тогда бы не было искусства, не было бы творчества, не было бы истинных художников..." [27]. І тут Шевченко виявляє погляди і переконання, суголосні принципам так званої натуральної школи з її спрямованістю до "натуральності, природності, зображення життя без прикрас" [28], про що згадуємо далі.

Отже, Шевченко як художник жанровою і стильовою всеосяжністю своєї творчості зіграв роль своєрідної національної мистецької академії, про яку він мріяв разом зі своїм учителем К. Брюлловим. Він підбив підсумок цілому етапу спорадичних шукань українських художників першої половини XIX ст. і заклав основи наступного розвитку образотворчого мистецтва.

Своєю художньою діяльністю Шевченко збудив неослабний інтерес до творчих шукань його прихильників та прямих послідовників з-поміж митців українського і неукраїнського поход-

[27] *Шевченко Тарас.* Повне зібр. творів: У 6 т. — Київ, 1963. — Т. 5. — С. 64.

[28] *Кулешов В.* Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. — Москва, 1991. — С. 219.

дження. Крім того, він був одним із перших митців, хто, ступаючи на путь реалізму, упередив один із основних напрямів розвитку як українського, так і російського образотворчого мистецтва другої половини XIX ст. з його схильністю до соціальної тематики. Тим самим Шевченко-художник є предтечею виникнення мистецьких явищ, пов'язаних передусім з ідейно-тематичною спрямованістю творчості, а не з продовженням його стильової лінії, в якій тісно узгоджувалися академізм і реалізм.

Це обумовлювалося тим, що в пошевченківський період академізм і псевдокласицизм вичерпалися, втратили свою естетичну та соціальну основу. Мистецтво пореформеного періоду, заглибившись у розв'язання злободенних соціальних проблем, відтепер головним чином дотримувалося орієнтації на суспільно-громадські ідеали.

5.2. Живопис другої половини XIX ст.

Функціонування жанрової структури і розвиток реалістичних тенденцій. У другій половині XIX ст. в українському мистецтві утворюється гнучка жанрова структура, що дозволяє художникові досить містко і переконливо втілювати життя у всіх його виявах. Та найважливішим досягненням майстрів цього часу було те, що вони піднесли творчість на новий щабель. Мистецтво, будучи невід'ємною, органічною часткою художньої культури, відображує складну духовну ситуацію, породжену політико-соціальними умовами, які складались в епоху остаточного формування української нації.

Демократичні та революційні ідеї, котрими живилася передова суспільно-політична думка, народно-визвольний рух, спрямований проти соціального і національного гноблення, так чи інакше виявлялися в різних жанрах образотворчого мистецтва, у центрі уваги якого ставала реальна соціальна дійсність. Не випадково в цей час провідного значення набуває побутовий жанр, бо він дозволяв з найбільшою повнотою відгукуватися на ті питання, навколо яких загострювалася суспільна увага чи велася політична боротьба.

У силу історичних обставин творчість художника набуває тенденційного спрямування, прямо чи опосередковано виражаючи умонастрої певних соціальних груп, верств або прошарків. Таким чином, творчість виражає певну суспільну позицію, набираючи демократичної чи реакційної направленості або ліберальної поміркованості. Проте в цей час демократичний рух розвивався завдяки консолідації потужних сил національно-визвольного руху, в якому об'єднувалися інтереси селянства, що виходило на арену політичної боротьби, та різночинної інтелігенції, тобто тих верств, на житті яких найсильніше позначалися протиріччя суспільного ладу. Уособленням цих протиріч було царське самодержавство — головна перешкода на шляху економічного і культурного розвитку. Цією ситуацією і визначалися провідні явища, що втілювали поступ естетичної думки, літератури та мистецтва другої половини XIX ст. і ставили в центр уваги соціальні аспекти життя.

Тенденційність мистецтва цієї доби посилювалася ще й тим, що в умовах жорстокого переслідування і придушення будь-яких проявів вільнодумства, передові ідеї часу могли найбільш відкри-

то виявлятися у сфері літературної діяльності та мистецтва. Своєрідність ситуації, в якій збігалися точки дотиків демократичного і культурного руху, зазначав ще О. Герцен, коли говорив про російську літературу. "Література у народу, що не має політичної свободи, — писав він, — є єдиною трибуною, з висоти якої він може почути крик свого обурення і своєї совісті" [1]. Поряд з літературою такою ж "трибуною", з якої можна було "говорити" про злободенні питання дійсності, ставали театр, музика, образотворче мистецтво.

Як і для інших культур, які розвивалися в окраїнах царської Росії, для української культури література і мистецтво також стали "трибуною", звідки виголошувались ідеї національної самосвідомості. Тому цілком закономірним є те, що в умовах широкого народно-демократичного руху йде процес подальшого формування національних шкіл.

Утвердження національної самобутності відбувалося насамперед на ґрунті реалістичного напряму, який володів найбільш широкими можливостями виразу як загальносоціальних, так і конкретно-національних проблем, висунутих часом. Під впливом "натуральної школи", що виникла в російській літературі 40-х рр., формується і покоління художників-ілюстраторів, які тяжіють до предметної конкретності й правдивої достовірності в мистецькій інтерпретації літературного твору. У коло цих художників, котрі зазнали впливів нової літературної течії, входили В. Тімм, О. Агін, П. Боклевський, К. Клодт, Т. Шевченко. На їхній творчості помітно простежується, як зауважують дослідники, «величезний вплив на них "Мертвих душ" Гоголя, його поглядів на живопис... спорідненість живопису з гоголівським напрямом і насамперед з самим Гоголем» [2], а першим художником російської натуральної школи вважають Павла Федотова, творчістю якого захоплювався Шевченко.

«У подальшому з творчості художників натуральної школи 1840—1850-х рр. виріс напрям "критичного реалізму" і рух передвижників. Тому значення натуральної школи виходить за вузькі рамки одного конкретно-історичного явища. Принципи зображального натуралізму пустили глибоке коріння в російському мистецтві другої половини XIX ст.», — пише В. Власов і додає, що характерна для літератури і для живопису, графіки, скульптури тенденція до конкретності, предметності, "речовості" зображення, як співзвучна "російській душі", визначила до певної міри "появу таких російських художників за іронією історії неросійських національностей, як М. Ге, М. Антокольський, А. Куїнджі, І. Айвазовський" [3]. Цікаво, що в українському образотворчому мистецтві принципи натуральної школи утверджувались і майстрами українського походження (Т. Шевченком, І. Сошенком, П. Мартиновичем, М. Пимоненком), і художниками російського походження, які стали відомими українськими митцями (Л. Жемчужниковим, І. Соколовим, К. Трутовським).

Друга половина XIX ст. характеризується не тільки утворенням жанрової структури, а й чітким розмежуванням жанрів. Найперше розмежування здійснюється на сюжетно-тематичній основі. Сюжети сучасного життя, які презентують різні сторони життєвого укладу, зображують звичаї та обряди, ста-

[1] *Герцен А. И.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — Москва, 1954—1965. — Т. 6. — С. 350.

[2] *Кулешов В.* Указ. соч. — С. 219.

[3] *Власов В. Г.* Стили в искусстве. — Санкт-Петербург, 1995. — С. 357.

ють прерогативою побутового жанру. Проте головною прерогативою цього жанру стає критична спрямованість, що дозволяє йому виявляти в дійсності її протиріччя і виставляти ці явища на суд громадськості, тобто виносити їм певний "вирок".

Підйом національної самосвідомості дав потужний імпульс розвиткові історичного жанру, традиції якого в українському мистецтві були, мабуть, найменш розвинуті. Соціальні та патріотичні мотиви знайшли своєрідне втілення і в пейзажному жанрі. Хоча порівняно з першою половиною століття питома вага портретного жанру в другій половині знижується, однак його значення в утвердженні суспільної вагомості й цінності особистісних якостей людської особи зростає, зростає і глибина психологічних характеристик зображених.

При розмежуванні внутрішньожанрових особливостей і функцій, що визначаються осягненням нових сюжетно-тематичних пластів дійсності, в структурі українського образотворчого мистецтва XIX ст. утворюються також нові міжжанрові відношення та взаємодії. Ці нові взаємодії та відношення визначаються насамперед спільністю художньо-естетичних завдань.

Так, зокрема, реалістично достовірне трактування подій стає характерним як для побутового, так і для історичного жанрів, а тому момент побутовізації стає одним із визначальних в реалістичному трактуванні історичних подій. Свій вплив на згадані жанри здійснює пейзажний живопис. Він дозволяє художникові переконливо зобразити навколишнє середовище, а точніше, конкретно визначити місце дії.

Таким чином, диференціація жанрів, що відбувалася на сюжетно-тематичній основі, викликала нові форми їх взаємодії і навіть своєрідного синтезу, котрого вимагали прийоми фабульного розвитку дії. Фабульність і привносила ту спільність, яка містилася в засобах розгортання розповіді в історичному чи побутовому творі. Вона ж вимагала достовірності в зображенні місця дії чи події, в індивідуалізації характерів залежно від сюжетної ситуації. Увага до явищ дійсності й обумовлювала посилення моменту подієвості, що дозволяв вирізняти типове, характерне в явищах самої дійсності. Цей момент, яскраво виражений у прийомах організації фабульної композиції на побутову чи історичну тематику, не тільки означається в пейзажному і портретному жанрах, але іноді стає і явно вираженим.

Введення подієвих моментів у пейзаж дає можливість підкреслити певний соціальний підтекст або принаймні привнести в нього елемент дії. У портреті цей момент пов'язаний з виявленням внутрішнього стану моделі, визначаючи один із найважливіших засобів її репрезентації, а також виявлення характеру в послідовному плині життя, між минулим і майбутнім. Завдяки цьому навіть за зовнішньо статичною композицією в порусі постаті, у жесті, міміці чи в самому погляді портретованого неважко уявити попередню чи наступну мить, відчути внутрішню мінливість і неповторність характеру, його не лише фізіономічну оболонку, а й психологічну обумовленість.

Проблема функціонування жанрової структури в українському мистецтві другої половини XIX — початку XX ст., безумовно, має надзвичайно актуальне значення і повинна стати предметом ретельного дослідження. У даному випадку про неї йдеться лише у зв'язку з визначенням кола формальних і змістових завдань, поставлених естетикою реалізму. Не менш важливим є й інший бік цієї проблеми, пов'язаний зі ставленням

до сформованої і усталеної в попередні етапи розвитку традиції.

Отже, основною особливістю українського живопису другої половини XIX ст. є активний розвиток реалістичних тенденцій. Вони широко й міцно спиралися на реалістичні традиції, започатковані Т. Шевченком та його послідовниками, на здобутки російського і західноєвропейського мистецтва. Усталюються відповідні форми побутування живопису. Він виходить зі стін академічних, його ідейний та естетичний вплив дедалі поширюється на демократичні кола. У сфері ринкових відносин він стає водночас певним різновидом товару, що спонукає до розвитку системи різноманітної виставкової діяльності, меценатства, колекціонування.

Після скасування кріпацтва буржуазія дедалі активніше займає позиції в суспільному і політичному житті, змінюються духовні потреби, а разом з ними і умови та форми побутування мистецтва. У цей час механізм естетичного попиту та його забезпечення починає регулюватися умовами ринку. Мистецький твір, потрапляючи у його сферу, стає з економічної точки зору товаром, а митець — виробником цього товару. Обставини художнього ринку визначають і опосередковані відносини художника зі "споживачем", які перестають обмежуватись, як раніше, лише стінами Академії мистецтв.

Відтепер художні виставки стали істотним чинником мистецького життя, виконуючи не лише комерційну функцію, а й виховну. Виставкова діяльність сприяла ознайомленню широких верств населення з мистецькими надбаннями, а саме мистецтво стало рупором актуальних соціальних ідей. За умов російської імперської дійсності воно увійшло в ту саму колію, що й література, яка в Росії, за висловом М. Чернишевського, має таке "величезне значення, якого, можна сказати напевне, не має ніде..." [4]. Крім того, виставки послужили розвитку критичної думки, яка, відображаючи боротьбу різних естетичних уподобань та мистецьких напрямів, сприяла творчим шуканням.

Виставкова діяльність стала основою для об'єднання певних творчих сил, групування їх у ті чи інші напрями. Одним із перших таких об'єднань в Росії стало Товариство пересувних виставок (передвижники), утворене 1871 р. на основі артілі художників, сформованої тими, хто 1863 р. відмовився від виконання конкурсних завдань за академічними канонами, полишивши Петербурзьку Академію. Серед засновників і членів Товариства була чимала кількість українців та вихідців з України.

Товариство щорічно влаштовувало великі виставки у Петербурзі, які після цього перевозилися до Москви, а далі — до Харкова, Києва, Одеси, Полтави та інших великих міст. Воно відігравало активну роль у розвитку художньої культури Росії майже впродовж усієї останньої третини XIX ст.

Передвижники. Значення їх діяльності в утвердженні демократичних засад мистецтва. Передвижництво як явище було породженням російської дійсності другої половини XIX ст. з властивими для неї просвітницькими і культуртрегерськими ідеями народництва, з утопічними сподіваннями на общинні об'єднання, протиставлювані буржуазному індивідуалізму, із загостреною увагою до соціальних та етичних питань, настільки ж актуальних для мистецтва, як і для інших галузей суспільної свідомості.

[4] *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. — Москва, 1939—1953. — Т. 2. — С. 94.

У цей час панівною стає думка про необхідність участі художника у суспільній боротьбі, про підпорядкування мистецтва інтересам народу, а все розмаїття літературно-художньої критики та естетичних постулатів можна, схематизуючи, звести до двох протилежних спрямувань — того, що відстоювало ідею громадянського служіння мистецтва, пропагувало й наголошувало значення його соціальної заангажованості, й того, що стверджувало самоцінність, незалежність художньої творчості.

Передвижництво й стало виразником того вектору вимогливого ставлення до мистецтва, яке насамперед визначало сумірність його ролі із злободенними інтересами та потребами суспільства, акцентувало пріоритетність дидактичних завдань і соціальної активності мистецтва. Воно увібрало в себе і продовжило розвиток тенденцій викривального напряму, що сформувався в російському мистецтві впродовж 40—60-х рр. і отримав за радянських часів назву критичного реалізму (згодом його почали називати дидактичним, чи "говорящим", реалізмом передвижників).

Товариство пересувних виставок розгортало свою діяльність не лише на комерційній основі. Воно мало чітко визначену художньо-естетичну програму, в якій чимала роль належала просвітницьким завданням. Водночас Товариство мало важливе значення для утвердження демократичних засад мистецтва, що відбилося в протистоянні його салонній течії, а насамперед академізму.

Рух передвижників мав глибокий суспільний резонанс. Художники зверталися до пекучих соціальних проблем, і в період свого розквіту напрям мав значний ідейний вплив на глядача. Порвавши з консервативними класицистичними нормами академізму і безпосередньо звернувшись до втілення дійсності та її життєвих сюжетів і форм, реалізм проклав шлях до ширшого розкриття індивідуальності художника, менш залежного від певних стильових регламентацій.

Передусім передвижництво було ідейним, а не стильовим напрямом. Тому воно певним чином сприяло розвиткові інонаціональних мистецьких шкіл, що примикали до нього. Це підтверджують і слова І. Рєпіна: "Хай кожен край виробить свій стиль і відобразить свої улюблені ідеали в мистецтві, по-своєму, впевнено і щиро, без вагань, без гонитви за виробленими чужими смаками. Ймовірно, Росія готується до пори розквіту свого національного мистецтва, яке завжди пов'язане з піднесенням загального значення території. За її різноманітних умов природно виникнути багатьом центрам художньої творчості зі всіма особливостями, закладеними попередньою історією даної місцевості, її переказів, смаків і характеру народності" [5].

З передвижництвом пов'язаний злет реалістичного мистецтва Російської імперії і в тому числі України XIX ст. "Реалізм, — пише Д. Сараб'янов, — виробив метод переважно безпосереднього вираження соціального аспекту сучасності у художньому творі. Він домігся максимальної конкретизації явищ дійсності як предмета зображення і поставив завдання художнього узагальнення виключно на основі конкретного явища життя. Реалізм створив свою структуру, своє взаємовідношення жанрів, свою переважну тематику та сюжетику і, природно, поетику. Він став у певну позицію до попереднього і наступного напрямів. І, як завжди, усі ці проблеми своєрідно відобразилися в кожній на-

[5] Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. — Санкт-Петербург, 1901. — С. 251.

ціональній школі. Своєрідність цього відбиття залежала як від національних традицій, так і від тих ситуацій, які складалися у кожній школі до середини XIX ст." [6].

Наводячи слова Д. Сараб'янова, варто уточнити, що справжній демократичний реалізм не робив розмежувань між соціальними й національними аспектами. Прикладом може служити творчість таких художників, як І. Рєпін, В. Маковський, А. Куїнджі, які, використовуючи теми і сюжети з українського побуту, історії, мотиви природи, зуміли побачити в них не національну екзотику, а саме національний характер і душу народу та переконливо втілити їх у психологічних характеристиках героїв чи в перетвореннях поетичних настроїв, які відчували в українській природі.

Орієнтуючи місцеві школи на пошуки втілення своєрідності та особливостей активного життя свого краю, передвижництво сприяло тому, що наприкінці XIX ст. в Україні починають існувати і розгортати діяльність київський, одеський та харківський осередки, які набувають притаманних їм локальних мистецьких особливостей. А в Одесі 1889 р., за зразком Товариства пересувних виставок, утворюється Товариство південноросійських художників. Пожвавлюється художнє життя в Полтаві, Миколаєві, Херсоні, Катеринославі, Чернігові та на західних теренах.

Буржуазні верстви суспільства породжують новий тип особистості з властивими йому рисами підприємництва, ділової спритності тощо. Одним словом, особистісні начала чимало значать у будь-якій сфері діяльності й, зокрема, в художній творчості. З цього погляду реалізм був тим етапом, який, порівняно до попередніх стилів і напрямів, відкривав значно ширші можливості для виявлення суб'єктивних властивостей творчої натури художника. Недаремно В. Стасов [7], один з ідеологів передвижництва, не відмовляв художникові у праві втручання в "царство фантазій", керування особистими настроями.

Консерватизм передвижництва і гальмування процесів творчих шукань. Постулат "мистецтво є життя", що визначався естетичними теоріями і впроваджувався у творчу практику, позбавляв художника залежності від усталених стильових канонів. Відтак він став тим підґрунтям, на якому на межі XIX—XX ст. визрів і утвердився суб'єктивний підхід до творчості.

Але, відзначаючи позитивну роль передвижництва в наближенні мистецтва до дійсності, у вивільненні від академічних канонів і у пожвавленні творчого процесу, слід наголосити на гальмуванні тим же передвижництвом процесів власне мистецького розвитку, формальних пластичних шукань, підміни їх дидактичною ілюстративністю. «Не маючи форми вираження нових ідей, передвижники продовжували писати так, як їх навчали в Академії, а "побутові" теми тільки посилювали натуралістичні тенденції», бо сам передвижницький рух, сама боротьба їх проти Академії мали етичний, а не професійний характер і не були "продиктовані прагненням відкрити щось нове в самому художньому методі мистецтва" [8]. Ілюстративність "вбила живопис", бо, як писав М. Волошин, "...у фарбах втілюються ті ідеї, в яких

[6] *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. — Москва, 1980. — С. 109.

[7] *Стасов В. Г.* Г-ну адвокату Академии художеств // Избр. соч.: В 3 т. — Москва, 1952. — Т. 1. — С. 48—52.

[8] *Власов В. Т.* Стили в искусстве. — Санкт-Петербург, 1995. — С. 402.

немає ніяких чисто колірних завдань. Для них було б достатньо простого олівцевого рисунка. Таке становище російських передвижників" [9].

І навіть лідер передвижників І. Рєпін, переконавшись у негативних наслідках нехтування іманентними властивостями живопису, що призвело до невідповідності доробку передвижників цінностям світового мистецтва, зауважував, що, "ілюструючи популярні ідеї, нехай навіть і ті, що служать суспільному благу, художник лише опошлює мистецтво" [10].

На розвитку українського мистецтва другої половини XIX ст. позначились як прогресивні зрушення, пов'язані з демократичними тенденціями передвижництва, так і негативні консервативні впливи на динаміку мистецьких шукань, що призводили до втрати суто пластичних властивостей живописних творів. Та гальмівні аспекти передвижництва з'ясувалися лише з перебігом десятиліть, тоді як значення цього напряму у вивільненні художника від диктату замовника, у формуванні нової творчої особистості, незалежної від догматичних академічних приписів, було наочним з перших його кроків.

Функціонування мистецтва в системі товарно-грошових відносин, за якої спілкування художника зі споживачем відбувається через розгалужену систему опосередкованих відносин, що віддаляють його від безпосереднього замовника, суттєво розв'язує митцеві руки для формування та виявлення власних поглядів і творчого методу. Водночас сфера художньої творчості підпадає (хай і не прямо) під умови певної конкуренції, яка відповідним чином впливає на рівень професіоналізму з погляду виконавського ремесла. А такий рівень, безумовно, здатна була забезпечити передусім академічна система навчання.

Тому з другої половини XIX ст. художник-професіонал стає домінуючою постаттю мистецького життя як у столиці, так і в провінції. За нових умов цілковитим анахронізмом виглядає діяльність цехових та монастирських малярень. Після реформи 1861 р. зникає постать художника-кріпака.

Станковий живопис і формування національної мистецької школи. Діяльність рисувальних шкіл. Якщо у 50—60-х рр. становлення художнього життя в Україні проходить ще під помітним впливом Академії мистецтв, оскільки навіть і організаційно вона володіла можливістю відносного контролю над мистецьким процесом, то ситуація значно змінюється з 70-х рр., коли передвижництво здобуває широке соціальне визнання і як демократична течія формується й зміцнюється організаційно, активно протистоїть Академії. Участь українських художників у діяльності Товариства пересувних виставок, можна сказати, визначає і новий стан в їхній творчості, що характеризується широким утвердженням принципів реалізму, суспільних ідей.

Значною мірою зміцненню цих позицій сприяв розвиток художньої освіти.

Відтепер важливого значення набуває діяльність навчальних закладів, що давали учням фахову підготовку на рівні середньої мистецької освіти за академічною програмою. Такими закладами були рисувальні школи Одеського товариства заохочування красних мистецтв (заснована 1865 р.), М. Раєвської-Іванової в Харкові (заснована 1869 р.), М. Мурашка у Києві (заснована 1875 р.), на основі яких згодом було утворено

[9] *Волошин М.* Лики творчества. — Ленинград, 1988. — С. 216.

[10] *Репин И.* Далекое близкое. — Ленинград, 1986. — С. 314.

художні училища під егідою Петербурзької Академії мистецтв. В умовах тодішньої провінційної ситуації вони виконували не лише суто освітню функцію, а й ставали одними з основних осередків мистецького життя.

У діяльності рисувальних шкіл система навчання істотно відрізнялася від тієї, яка склалася в цехових чи іконописних майстернях, що продовжували існувати і в другій половині XIX ст. Ґрунтуючись на академічній основі, ця система була зорієнтована на професійний рівень, здатний забезпечити володіння засобами реалістичного відтворення життєвих явищ. Істотне значення мала зорієнтованість методики навчання на розвиток індивідуальних здібностей учнів. Щодо цього М. Мурашко, засновник Київської рисувальної школи, висловлював думку, що випереджала його час: "У 20-му столітті художник має одержати суто індивідуальний розвиток, відповідно до його характеру, його ладу, його симпатій, втискати його у шеренгу тих, хто йде в ногу за системою, як солдати, — це значить губити дорогу самобутність, створювати цю оригінальну банальність" [11].

Рисувальні школи відіграли досить суттєву роль у формуванні не лише технічних навичок, а й нових естетичних поглядів. Їх вихованці, що поповнювали склад учнів Академії мистецтв, нерідко приходили в її стіни уже з цілком сформованими поглядами на мистецтво. Хоча офіційно керівництво цими школами здійснювала Академія мистецтв, велику підтримку вони мали і з боку художників-передвижників, що не могло не позначитися на формуванні методів творчості й художніх смаків її випускників. Деякі з кращих вихованців шкіл виходили настільки підготовленими, що не потребували продовження мистецької освіти в академічних класах.

Протистояння академізму і реалізму. У другій половині XIX ст. загострюється протистояння між академізмом та реалізмом. І хоча між ними складається певна конфронтація, вони нерідко взаємодіють між собою. При цьому під впливом реалізму академізм зазнає відповідних трансформацій у бік наближення до конкретно-життєвої тематики і засобів життєво правдивого вмотивування сюжету. І якщо реалізм, зокрема передвижницького ґатунку, заперечуючи формулу "мистецтво для мистецтва", нехтує формальними засобами заради зовнішньої правдоподібності, то академізм, потрапляючи на провінційний ґрунт, іноді впадає в сусальну красивість. Ця його властивість чи не найбільше виявилася у портретному жанрі 50—70-х рр., який ще був досить тісно пов'язаний з традиційними умовами приватного замовлення і тим самим зберігав догідливість перед моделлю.

Таким чином, він відбивав і продовжував сентиментальну лінію провінційного портрета попереднього періоду. Характерними щодо цього є роботи Леоніда Жодейка (1826—1878), створені на основі стереотипу "італійського лику". Усе в них розраховано на зовнішній ефект — і артистично модельовані плавні форми ідеалізованого обличчя, і гра світла, що створює ілюзію прозорого простору.

Втім, 60—70-ті рр. XIX ст. вже були періодом, коли академізм не міг існувати як самообмежена система. У цей час реалізм, утверджений і збагачений передвижництвом, чимдалі здобуваючи ширші позиції в смаках суспільних верств, змушував адаптуватися до но-

[11] *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — Москва, 1967. — С. 160—161.

*М. Брянський.
Портрет Є. М. Дараган.
1860. Полотно, олія.
Національний художній
музей України, Київ.*

вих художніх обставин, запитів і потреб прихильників академізму.

Проміжними рисами між реалізмом і академізмом 50—60-х рр. позначена творчість Михайла Брянського (1830—1908). У його портретах простежуються як сентиментально-романтичні настрої, властиві першій половині століття, так і об'єктивно-тверезе ставлення до оцінки натури зі спробами психологічної характеристики внутрішнього стану моделі.

До академічної виваженості композицій тяжів у своїх творах талановитий виучених Петербурзької Академії Євдоким Волошинов (1824—1913).

Помітною постаттю серед київських живописців останньої третини XIX ст. був Опанас Рокачевський (1830—1901). Він, як згадує М. Мурашко [12], був високої думки про себе і свої твори, надзвичайно пишався званням академіка і навіть у побуті поводився підкреслено статечно. Бездоганно володіючи рисунком, органічним чуттям стилю, художник умів зобразити людину у всій її конкретній неповторності. О. Рокачевський виявив себе як майстер уважно-спостережливий, але й надто спокійно-розсудливий для того, щоб переступити холоднувату споглядальність навіть у кращих своїх творах.

[12] *Мурашко М.* Спогади старого вчителя. — Київ, 1964. — С. 54.

Є. Волошинов. Чортополох. 1860-ті рр. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Певну увагу академісти почали надавати національним мотивам, що передусім виявилося у введенні етнографічного антуражу, зображенні окремих моделей в народному одязі тощо. Але головну роль у становленні української школи на власних підвалинах належало відіграти побутовому жанру, започаткованому за шевченківського періоду і широко розвинутому передвижництвом. Цю роль жанровий живопис здатний був виконати в силу своєї специфіки, що потребувала всебічного вивчення навколишньої дійсності, а також завдяки тим ідейним засадам, що спрямовували увагу на народне середовище.

Одним з провідних видів мистецтва, на основі якого формувалися риси національної своєрідності української школи другої половини XIX ст., був станковий живопис. Його домінуюче становище залежало від нових умов побутування і впливу через активну виставкову діяльність, через сферу музейництва, колекціонерства.

Станковізм відповідним чином позначився на формуванні жанрової структури образотворчого мистецтва на основі реалістичного методу. Основу цієї структури складали побутовий та історичний жанри, портрет, пейзаж. Водночас ці жанри розвивалися в тісній взаємодії, обумовленій реалістичним методом з його засадничими принципами оптимальної правдоподібності зображення, життєвого вмотивування сюжетних і психологічних ситуацій, конкретності середовища. Цього вимагала необхідність розкриття літературно-сюжетного начала в тематичних композиціях, побудованих на детальній оповіді. У таких композиціях концентрувалися засоби різних жанрів. Так, необхідність створення переконливих психологічних характеристик вимагала від художника обізнаності й вправності майстра-портретиста, тоді як досвід оповідача давав йому можливість привносити в портретну композицію ситуаційний момент. Важливого значення набув пейзаж як самостійний жанр, позначений різноманітними відтінками настроїв і почуттів, і як допоміжний засіб посилення емоційного звучання сюжету, відтворення достовірності навколишнього середовища, на тлі якого розгортається відображувана у творі подія.

Побутовий живопис. За тісної міжжанрової взаємодії основне місце посів побутовий живопис, що відіграв надзвичайно важливу роль у загальному поступі українського живопису дру-

Є. Волошинов. Кавуни й виноград. 1870. Полотно, олія. Лебединський художній музей. Публікується вперше.

гої половини XIX ст. і визначився як провідний за кількісними та якісними параметрами, а водночас і за втіленням найхарактерніших тенденцій в жанровій, змістовій динаміці та нових пластичних шуканнях. Він створював найповніші можливості для звернення до актуальних соціальних мотивів. Водночас він давав добрий ґрунт для розкриття національної своєрідності побуту, виразних етнічних характерів. Народні звичаї, обряди, повір'я, вбрання персонажів, географічні, природно-кліматичні особливості відповідної місцевості стали вагомими компонентами художньо-образних характеристик.

З другої половини XIX ст. зацікавлення художників поверховими етнографічними сюжетами поступово переростає в глибинне втілення національних особливостей на основі вікових традицій народного мистецтва — різьблення, килимарства, кераміки, ткацтва, вишивки, декоративних розписів тощо.

Побутовий живопис має широкий сюжетно-тематичний діапазон. Найпомітніше місце посідають у ньому мотиви етнографічні, розважальні, соціальні, сцени праці. Основним джерелом для них ставала сільська тематика, яка в українському мистецтві з найбільшою повнотою втілилася ще в другій третині XIX ст. у творчості Тараса Шевченка та його послідовників. У другій половині та наприкінці століття вона поповнюється різноманітними сюжетами та мотивами з міського життя.

Апогею свого розквіту побутовий жанр сягнув за доби передвижництва, маючи певні надбання в особі Шевченка та його однодумців і прихильників, зо-

О. Рокачевський. Портрет дочки. 1860. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

О. Рокачевський. Портрет С. В. Тарновської. 1860. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

І. Соколов. Українські дівчата ворожать на вінках. 1860. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

крема Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського. Творчість цих художників, вийшовши з лона академізму й увібравши критичні тенденції шестидесятництва, стала тим елементом, що активізував мистецький розвиток України першого пошевченківського десятиріччя.

Кожен з цих художників, зачарувавшись поезією Шевченка, а також під впливом особистих стосунків прийшов, зрештою, до переконання про своє покликання прислужитися справі розвитку самобутньої української культури, долучити свій внесок на її захист.

Син дрібного астраханського чиновника, росіянин Іван Соколов (1823—1910), закінчивши Петербурзьку Академію мистецтв, отримав 1857 р. звання академіка живопису, а з 1860 р., посівши посаду професора, щоліта приїжджав у село на Курщині, де мав змогу спостерігати життя і побут українців. Недаремно Т. Шевченко рекомендував його Г. Ґалаганові як такого, що "любить наш народ і нашу країну" [13].

[13] *Шевченко Тарас.* Повна збірка творів: У 3 т. — Київ, 1949. — Т. 3. — С. 143—147.

І. Соколов. Весілля на Україні. 1869. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Художник побував у багатьох зарубіжних країнах, мандри до яких давали йому поживу для творчості. Останні роки він провів у Харкові, де був віце-головою Товариства любителів красних мистецтв. До останніх днів життя він брав активну участь у художньому житті, але найпомітніші його надбання припадають на кінець 50-х—60-ті рр., коли він створив картини "Ніч напередодні Івана Купала", "Українські дівчата ворожать на вінках", "Ранок після весілля в Малоросії", "Повернення з ярмарку". За характером живопису, засобами моделювання пластичної форми він у цих творах залишається в межах академічного вишколу. Але в організації сюжетної дії виявляє тонку спостережливість, уміє також показати дотепність ситуацій та індивідуальних характеристик персонажів ("Весілля на Україні", 1869). Імовірно, ця властивість, пов'язана з особистим складом натури, дещо вадить йому при зверненні до соціальної тематики, наприклад у картині "Проводи рекрутів" та інших творах. Внаслідок цього мотиви протесту обертаються тут мелодраматичним звучанням [14].

З українською культурою пов'язав свою долю також росіянин, нащадок гетьмана Кирила Розумовського — Лев Жемчужников (1828—1912). Живучи в Україні впродовж 1852—1856 рр. і збираючи український фольклор, він познайомився з творчістю Т. Шевченка, яка справила на нього глибоке враження і назавжди прихилила його серце до великого поета, його народу і батьківщи-

[14] Вважаємо, що попередні автори дещо завищували оцінку картини, виходячи з суто соціального її змісту, а не мистецького втілення його.

ни. Це спонукало художника до особистого знайомства з Шевченком, про долю якого він потім піклувався.

Жемчужников не пройшов повного академічного курсу, але близьке знайомство з П. Федотовим та іншими художниками спрямувало його на реалістичний шлях у творчості. А палка любов до України, її народу і широка обізнаність як фольклориста з українською культурою дозволили йому щиро присвятити себе служінню цьому народові. Це давало митцеві право звертатися до художників зі словами: "Ви виконуєте малюнки і картини з народного життя — починайте ж із живої любові до народу, та не словами, а всім, що живе в вас, плачте, смійтесь, смійтесь над його долею, як Федотов сміявся над своєю; але щоб так живо любити народ, треба його пізнати, потрібно його вивчати — тоді лише твори ваші будуть вірними і прекрасними" [15].

Мандруючи Україною, художник чимало малював з натури, створив картини "Чумаки в степу", "Отара овець, що повертається в село увечері", в рисунках зафіксував національні народні типи. Він захоплювався романтикою козацького минулого ("Козак їде на Січ"), переймався співчуттям до знедолених, створюючи за мотивами Шевченкової "Катерини" композицію "Кобзар на шляху" (1854). Остання — одна з небагатьох поза Шевченковою творчістю, де викривальний момент, як лейтмотив твору, звучить відверто і пристрасно.

Як живописець Жемчужников не був наділений великим хистом, але як художник, публіцист і вчений-фольклорист, він доклав чимало зусиль, щоб привернути увагу до України.

І Соколов, і Жемчужников репрезентують своєю творчістю головним чином ту тенденцію шістдесятництва, за якою соціальна тематика нерідко трактувалася з властивою для української ментальності сентиментальністю. Тим самим вони спрямовують шевченківську традицію в річище документального етнографізму, який згодом посів вельми помітне місце у формуванні і становленні української національної школи образотворчого мистецтва.

Відтоді етнографізм, як явище мистецьке, набув значення своєрідного "національного академізму", котрий зростав на ґрунті не стільки канонізації формальних класичних засобів, скільки ідейно-соціальних мотивів, пов'язаних з усвідомленням національної автентичності, відроджуваної на основі етнографічних реалій селянського побуту та особливостей географічного середовища.

Чільне місце в розвитку побутового жанру належить Костянтину Трутовському (1826—1893), творчість якого прокладає шлях з часів шевченківського періоду до кінця XIX ст. Поміщицький син, він виріс у реґіоні українсько-російського порубіжжя і назавжди уподобав свій край з його щедрою природою та поетичними народними звичаями.

На його творчості, професійною основою якої стало навчання в інженерному училищі у Петербурзі та відвідування занять у Петербурзькій Академії мистецтв, як і наставництво А. Мокрицького, позначилися передвижницькі тенденції. Втім, уподобання художника розвивалися в кількох напрямах — ідеалізуючо-академічному, етнографічному та викривально-критичному. А тому за образним ладом та стильовими ознаками його твори нерідко бувають полярно протилежними.

[15] *Жемчужников Л. М.* Несколько замечаний по поводу последней выставки в Санкт-Петербургской Академии художеств // Основа. — Санкт-Петербург, 1861. — С. 143.

Л. Жемчужников. Кобзар на шляху. 1854. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

К. Трутовський народився у м. Курську в старовинній дворянській родині. Дитинство його минуло в селі, у маєтку батька на Харківщині й запам'яталося незабутніми враженнями від мальовничої природи та зустрічей з місцевими селянами. "Дуже я любив ходити до селян у гості, — писав він згодом, — де мене завжди ласкаво приймали, і добрі господарі завжди пригощали мене і кислим молоком, і паляницями, і медом — чим могли... Чиста, вибілена хата мала для мене якусь чарівність — мені подобалася більш за наш дім... З цього раннього віку я полюбив малоросійське село з його садами" [16].

Після навчання в харківському приватному пансіоні майбутній художник закінчив Петербурзьке інженерне училище. У Петербурзі був вільним слухачем Академії, відвідував рисувальні класи тодішнього викладача Московського училища живопису, скульптури й архітектури Аполлона Мокрицького, котрий познайомив його з творами Т. Шевченка. Самостійно зайнявшись творчістю, Трутовський довгий час прожив на Курщині, подорожував Україною, змальовуючи сцени місцевого побуту.

Тривалі роки, проведені в селі, назавжди визначили його інтерес до сіль-

[16] ЦГАЛИ, ф. 890. Трутовские К. А. и В. К., оп. 1, од. зб. 11, арк. 6.

ської тематики. На ранньому етапі творчості художник перебував під певним впливом академізму з його ідеалістичними тенденціями. Такою є одна з картин — "Жінка з полотном" (1858), де зображено молоду вродливу жінку, яка прийшла з білявим, схожим на античного купідончика, хлопчиком до річки прати полотно. Малюк, сидячи на кладці, залюбки плещеться у воді. Мати, тримаючи в руці над головою сувій полотна, з любов'ю поглядає зверху вниз, милуючись своїм пустотливим малюком. Своєю поставою, деякою нарочитістю і театральністю пози, красиво укладеними бганками одягу вона нагадує ідеальну академічну модель.

Ця картина, композиційно і пластично виважена на основі впевненого академічного рисунка, сповнена ідилічних настроїв, безжурності. Щоправда, локальний академічний колорит, жорсткуватий силует, деяка нарочитість поз приглушують емоційність мотиву. Імовірніше за все, цю картину, написану в період формування мистецького світогляду Трутовського, його творчої позиції, слід віднести до того напряму академічного мистецтва, який намагався опанувати певне коло тем, етнографічних мотивів, надаючи їм ідеальних форм, підганяючи до рівня класицистичних канонів і стандартів.

Композиція, виконана в характері українізованої італійщини, сприймається на тлі мистецьких явищ як "заземлений" академізм. Вона, як і деякі інші картини ("Білять полотно", 1874; "На кладці", 1875), виявляє схильність художника до так званої "малоросійщини", позначеної солодкавим ошляхетненням народних образів, що виникла на ґрунті етнографізму і мистецтва салонного штибу.

Подібні ремінісценції будуть час від часу проявлятися і в наступні роки, у період зрілості, коли художник ставив собі за мету узагальнити і звеличити народний типаж, підкреслити поетичний бік образу, утвердити ідеал фізично й духовно здорової людини. Тут засоби академізму виявлялися найбільш придатними. Це спостерігається в картині "Білять полотно" (1874).

Композицію картини, в якій вздовж площини, фризово, розгортається сцена біління полотна, побудовано за основними правилами академізму. Селянки, зайняті роботою, своїми охайними барвистими шатами, дещо нарочито демонстративними позами скидаються на персонажів театралізованого дійства. Природніше поводяться другорядні персонажі: жінка з дитям у воді, у лівому нижньому куті на першому плані; діти на другому плані; жінка, яка відпочиває, прилігши на березі річки; дві постаті вдалині. Яскраві плями локальних кольорів створюють мажорну атмосферу захоплення працею, співзвучну дзвінкому теплому повітрю.

Художник милується красою жіночих постатей, їх по-святковому чистим вбранням, поетичністю пейзажу з холоднуватим плесом води, свіжістю зелені. По-театральному красиво згруповані постаті, неквапливість рухів жінок надають усій сцені відчуття урочистості.

У творах, де художник залишається послідовним щодо правдивості відтворення життєвих сцен, побутових ситуацій, навколишнє середовище постає в широкому діапазоні, що документалізує етнографічні моменти, за якими вчувається поетична вдача народу.

Річище цієї лінії творчості К. Трутовського, започаткованої художником у 60-ті рр. картиною "Колядки на Україні", поповнилося згодом цілою низкою картин, які вводять нас у чарівний світ народних обрядів, його особливої атмосфери, що приваблює щи-

К. Трутовський. Весільний викуп. 1881. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

рістю й безпосередністю виявлення почуттів, людських стосунків, якоїсь моральної чистоти й гармонії буття.

К. Трутовський був чудовим знавцем українського побуту і вмів наповнювати сюжет виразними життєвими подробицями. У малярстві його особливо вабили розважальні сюжети, за якими впізнається життєрадісна натура українців, розкрита у правдиво вмотивованих епізодах, спостережених ним у житті.

Ліризм — одна з основних ліній у своєрідному трактуванні художником етнографічних мотивів та сюжетів.

У зворушливу оповідь з відтінком святкової розкутості, життєвої безпосередності розгортається відображений художником момент колядування в картині "Колядки на Україні". Тут і жвавість сцени, і природність поведінки персонажів, різноманітність окремих груп та характерів дійових осіб.

Нерідко у творах К. Трутовського поетичність поєднується з гумором.

Так, жартівливий момент лежить в основі композиції "На кладці" (1873), де зображено загравання парубка з дівчиною, що переходить потічок, або в картині "У місячну ніч" (1881), на якій постає сцена з дівчатами, котрі збираються зіпхнути на річку човна із заснулим у ньому парубком.

Суто гумористичного розвитку набирає сюжет у картині "Могорич" (кінець 50-х рр.), основними персонажами якої є двоє бородатих селян, котрі в закутку подвір'я чаркуються з привабливою молодичкою. З неприхованою симпатією художник підкепковує над своїми персонажами (чоловіком і жінкою), зайнятими перукарськими справами в домаш-

ніх умовах ("Підголи мене трошки", 1876), або молодятами, що, обнявшись, необачно поснули у повітці, де їх зненацька застала стороння людина ("Відпочинок. У повітці", 1879).

К. Трутовський був побутописцем у найширшому значенні цього слова. Його увагу привертали найрізноманітніші сюжети й образи з народного життя. Окрему групу його спадщини становлять твори, де художник відображує характерний національний типаж у типовому оточенні ("Жінка з полотном", "Дівчина зі снопами", "Селянська дівчина", "Дівчина з сапою", 70-ті рр.). Художника приваблювала молодість як втілення життєствердних ідеалів, нев'янучої краси і моральної чистоти. Його композиція "На кладці" — це апофеоз безтурботної молодості. Тут чистота почуттів і людських взаємин постає в гармонійному поєднанні з природою. Зобразивши своїх героїв у грайливій ситуації, серед свіжої зелені, в золотавому надвечірньому освітленні, художник надав ідеї життєвої переконливості, емоційної привабливості.

Тему кохання, що знайшла глибоке втілення в поезії Т. Шевченка, у творах багатьох українських поетів та письменників, яка широко оспівана в народних піснях та баладах, розкрито художником у різних варіантах сюжетів "Побачення". З тонкою проникливістю він малює закохану пару, яка теплої літньої днини спинилася погомоніти ("Біля тину", 70-ті рр.). У гречності парубка, з якою він звертається до дівчини, і сором'язливості дівчини відчувається чистота й незатьмареність стосунків закоханих. Настрою зображених, їхнім почуттям вторить і по-святковому чепурний зовнішній вигляд, і сонячний колорит ясних барв картини.

Чи не найяскравіше художньо-образні особливості ліриико-поетичної лінії у втіленні К. Трутовським етнографічної обрядової тематики демонструє його картина "Весільний викуп" (1881), сюжет якої відтворює старовинний народний звичай викупу молодої.

Художник широко розгорнув сюжет у багатолюдній композиції, зобразивши весільний поїзд, зупинений біля зачинених воріт при виїзді з села на шлях. Тут перед ворітьми зібралася і молодь, і літні люди, жінки, малі діти. По той бік стоять вози, спереду сидять молоді, очікуючи завершення "торгу" за викуп, що йде з обох боків між весільним батьком і сивоволосим селянином, з жестикуляції якого видно, що він, мабуть, виголошує привітальні слова молодим, як того вимагає звичай. Він, весільний батько та парубок, що, обпершись на ворота, уважно слухає "промову" старого, утворюють композиційний центр картини, вирізняючись з-поміж гурту, пожвавленого ритмікою жестів, поз, абрисів постатей. Центральна сцена є головною для розкриття почуттів, настроїв, поведінки інших персонажів, що спостерігають за ходом дійства і відповідно реагують на нього.

У цій картині К. Трутовський виявляє себе майстром багатофігурної композиції, що дає можливість розгорнути послідовну оповідь, поступово простежити хід дії, уявити наступний її розвиток у часі. Цьому сприяє видовженість полотна по горизонталі, побудова сюжетних вузлів у напрямку з нижнього правого кута у верхній лівий. По цій лінії вишикувано групу селянок у святковому вбранні на передньому плані, сцену біля воріт і вози з молодими та весільний поїзд возів, що витягується вдалину. Таким чином створюється враження призупиненого руху вперед, який ось-ось відновиться.

Дія розгортається на тлі широкої панорами сільського пейзажу з силуе-

том храму на горизонті. Це надає побутовій сцені урочистості, як і святкове вбрання героїв полотна, що виразно яскравиться у прозорому світлоповітряному середовищі, в теплому промінні сонця, яке щойно визирнуло з хмари, котра дощем скропила землю. Усе це створює життєстверднє мажорне звучання.

Картина концентрує в собі основні особливості манери К. Трутовського, що продовжують тенденції живопису 60-х рр. XIX ст. з його інтересом до сюжетів з багатьма дійовими особами, в яких немає головного героя, до так званих "хорових" сцен.

Розгортаючи сюжетну дію на тлі природи, художник приділяє чимало уваги побудові композиції. Він набуває значного досвіду в правдивому відтворенні світлоповітряного середовища, а відтак і відповідних ліричних сюжетів викривального змісту, як у картинах "Хворий", "Приїзд учительки", "Збирання недоїмок на селі".

Поряд з лірико-поетичною лінією у творчості К. Трутовського розвивається лінія, позначена соціальною тематикою, яка міцніє у 1880—1890-х рр. Мотиви соціального протесту, закорінені в попередні роки, у творах останніх десятиріч звучать особливо гостро. Ця лінія бере свій початок у творчості П. Федотова, Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, В. Перова, М. Гоголя та інших попередників і сучасників художника.

Чимале значення мала й сама вдача Трутовського як типового інтелігента, світогляд якого сформувався під впливом ідей шістдесятництва.

Він був чутливим до будь-яких проявів соціальної несправедливості, так само як до краси й моральної чистоти людських стосунків. Гнівно засуджував провінційне середовище, котре, за його словами, "воістину було жахливим, якої тоді не було перепони для розвитку в поміщиках їхніх інстинктів. Усі пороки не мали узди. Деспотизм, розбещеність, самоуправство панували всюди — законів стримування не було. Ні божеських, ні царських не дотримувалися...". І далі: "Як хотілося мати сильний талант, щоб передати в картинах, рисунках усе бачене, але, на жаль, досвіду в мене було мало, я ще не володів технікою" [17].

Тільки оволодівши технікою, Трутовський відчув себе здатним підняти теми соціального протесту. Його картина "Гра" ("Гра в карти", 1861) передає затхлу атмосферу побуту провінційного чиновництва. За характеристикою персонажів, композиційною побудовою сюжету, використанням освітлення вона ще має багато спільного з акварелью П. Федотова "Гравці". Сатира, доведена в зображенні дійових осіб майже до карикатури, визначає образний лад картини "Поміщики-політики" (1864), характерної гротескністю у змалюванні поз і жестів персонажів.

У пізніших творах викривальний пафос набирає більш гнучкого сюжетно-психологічного вмотивування. У цих творах немає якихось ефектних живописних достоїнств. Вони невибагливі за сюжетами, але за їхньою простотою, буденністю стоїть зворушлива правда життя у її повсякчасних проявах. У картині "За хмизом" (1881) зображено селянку, яка несе з лісу в'язанку хмизу. Поряд тюпає мале хлоп'я в бідній одежині, обережно притискуючи до грудей сокиру, раде хоча б чимось допомогти своїй стомленій, змарнілій, хоча ще молодій, матері. У цьому непоказному епізоді відчувається властива К. Трутовському задушевність, з якою він завжди ставився до простих селян-трудівників.

[17] ЦГАЛИ, ф. 890, оп. 1, од. зб. 7, арк. 5.

Водночас у цьому творі з'являються нотки журливості, засмученості, які не можуть затьмарити радісних посмішок на устах персонажів. Обидві постаті зображені на тлі похмурого осіннього пейзажу з голими деревами, туманної далечини, яка губиться в холодному непривітному просторі.

У картині "Сцена з сільського життя. Сирітки на хазяйстві" (1889) з неприхованою симпатією і співчуттям художник зображує маленьких дітлахів-сиріт, які в убогій селянській хатині під наглядом старого немічного діда займаються господарськими справами.

Драматизмом пронизана тема кохання в картині "Покинута" (1890), що перегукується з Шевченковою "Катериною". Втім, вона супроводжується ліричним настроєм, яким сповнений навколишній краєвид.

Найдраматичнішим твором Костянтина Трутовського є картина "Хворий" (1883), де художник досягає апогею в змалюванні жахливого становища селян. Він обирає простий сюжет, будує лаконічну композицію, підносячи емоційне звучання твору до справжнього трагізму, уникаючи надмірного акцентування страждань.

Художник змальовує убогий інтер'єр селянської хати, точніше, його частину, перегороджену масивною стіною. Під маленьким віконцем лежить тяжко хворий молодий селянин. Змарнілий і виснажений, він уже не може підвестися. Про нього піклується стара сліпа мати, яка навпомацки, тримаючись за грубу, несе кухоль з водою, щоб напоїти сина. Поруч, на передньому плані, стоїть заплаканий недоглянутий малюк. З усього видно, що немічна мати втрачає разом із сином останню свою опору, підтримку і надію.

Тут немає надриву емоцій, але трагізм і безвихідь відчуваються в усьому: у виснаженому вигляді хворого, німому відчаї старої спрацьованої жінки, безпорадності малої дитини.

Стримана сірувата гама підпорядкована загальному настрою. Вона створює тихий настрій безпросвітності. І лиш світла сорочка хворого та рожевий колір хустки старої, тонально узгоджені із загальним колоритом, служать ударними композиційними елементами, що акцентують увагу на головних постатях. Таким чином, у полі зору чітко, але не нав'язливо опиняються найголовніші деталі: безпомічне дитя, характерна хода сліпої, її жилаві руки, босі ноги і, нарешті, постать хворого, "зафіксована" в затемненому приміщенні обрисами проходу, наче в окрему раму.

У 80—90-х рр. К. Трутовський звертається до сюжетів про долю сільської інтелігенції, зокрема жінок, які під впливом ідей народництва вели велику роботу, самовіддано переборюючи всілякі труднощі, що чатували на них у глухомані ("Сільська вчителька", 1883; "Приїзд сільської вчительки", 1885).

Своєрідне місце в українському побутовому живописі 80-х рр. посідає короткочасна творчість талановитої художниці, дочки поміщика з Полтавщини — Марії Башкирцевої (1860—1884). Сміливим було її рішення опанувати професію художника, котра не дуже узгоджувалася з великосвітськими умовностями, що їх ретельно дотримувалася консервативна родина Башкирцевих. Лише наполегливість та не по літах високі інтелектуальні можливості, а також широке знайомство з передовою культурою свого часу допомогли їй стати на рівні тих громадських і політичних ідей, якими нуртувало життя Парижа, де вона оселилася.

Картина "Мітинг" (1883) переконливо засвідчила симпатії Башкирцевої до повсякденності, що, звісно, не узгоджувалося з академічними настановами її

учителів. ...Збившись у купку біля дощатої огорожі на тісній вуличці, паризькі хлопчаки жваво обговорюють щось важливе для них. Художниця передає ситуацію зі знанням дитячої психології, поведінки. Картина належить до кращих творів Башкирцевої.

Ще виразніше інтерес до навколишнього виявляється в незакінченій картині "Лавка" (1884), де симпатії до простого люду мають певний соціальний відтінок. На полотні ледь намічено перспективу міської вулиці, постаті випадкових перехожих і тих, хто сидить на лавці. Цим твором, де акцентовано типи міських низів, художниця немов засвідчує причетність до тих тенденцій поширення соціальної тематики, котрі панували у жанровому живописі Росії.

З тонкою спостережливістю і відчуттям реальної багатоманітності сюжетних ситуацій відобразила М. Башкирцева творчу атмосферу майстерні свого вчителя Р. Жульєна ("У студії Жульєна", 1881). Про інтерес художниці до історичних та релігійних сюжетів свідчить розкуте за живописом і оригінальне за укрупненою фрагментарністю композиції, контрасне за барвами полотно "Жони-мироносиці" (1883).

М. Башкирцева була відірвана від батьківщини, однак її творчість певним чином відповідала тим процесам і пошукам, які відбувалися у вітчизняній художній культурі. Це зауважив навіть один з французьких критиків, котрий так писав про картину "Мітинг": "На всьому лежить безперечний відбиток впливу Бастьєн-Лепажа; це все ясно як день. Сірий колорит, спопеляюча спека без сонця, це — бастьєн-лепажівське, але на картині так багато російського сухого повітря з його особливими коливаннями, того повітря, яке прозоріше й жорсткіше, ніж волога французька атмосфера. Звідки у стриманого Бастьєн-Лепажа цей контур, ці сміливі лінії, вугласті, сірі, безпосередньо від руки накидані штрихи?" [18].

Паризькі критики недаремно зазначали самобутність творів молодої художниці, її "чоловічий талант, реалізм і суто слов'янську натуру, що має пристрасть до всього нового" [19]. Це унікально обдарована дівчина — вона прекрасно співала (але від сухот втратила голос), мала неабиякий літературний хист, про що свідчить її "Щоденник", яким зачитувались і захоплювались численні читачі майже в усій Європі, вражені трагічною долею Башкирцевої, котра померла у неповних 24 роки, та й живописцем обіцяла стати потужним і самобутнім, хоч і перебувала під впливом Ж. Бастьєн-Лепажа.

Коли вести мову про те, до якої культури (французької, російської чи української) віднести художню спадщину М. Башкирцевої, то це питання не може вичерпатися ні однією лише школою, ні національністю, ні місцем походження. Її творчість — явище, породжене насамперед російською дійсністю другої половини XIX ст. Воно виходить за межі якихось локальних ознак, виникає на грані тих процесів, що одночасно характеризують прогресивні спрямування як у французькому, так і російському та українському мистецтві.

Як явище мистецького життя постать Башкирцевої є характерним відображенням тих зрушень у розвитку суспільних відносин, які сприяли демократизації поглядів на творчу особистість художника. Невипадково дитяче захоплення

[18] *Герро.* Мария Башкирцева: Критико-биографический очерк. — Москва, 1905. — С. 30.

[19] *Слабошпицький М.* Марія Башкирцева. — Київ, 1986. — С. 283.

М. Башкирцева. У студії Жульєна. 1881. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей.

поступово набирає характеру професійної діяльності. Крім того, ця діяльність викликана передусім потребами не матеріальними, а духовними.

Та ситуація, що підносила суспільне значення художньої творчості, певним чином визначала і активність вітчизняного мистецтва в соціальному житті. З цього погляду творчість М. Башкирцевої не виняток, а типовий епізод вітчизняного художнього життя другої половини XIX ст.

Лінія творчості К. Трутовського в найширшому її тематичному спектрі знайшла продовження у доробку Миколи Пимоненка (1862—1912). На його полотнах — українські народні звичаї та обряди, ярмарки, сюжети на мотиви кохання, утвердження краси трудової людини і пошанування її праці, її поетичне зображення в органічному єднанні з природою, привертали його увагу й соціальні аспекти життя.

М. Пимоненко народився у мальовничому передмісті Києва — Приорці, в родині іконописця, який займався також різьбярством. Місцевість, де зростав майбутній художник, мало чим відрізнялася від сільської своїм ландшафтним виглядом. Жителі міста займалися городництвом, садівництвом. Тут працював всілякий ремісничий люд. На відміну від зросійщеного центру міста, тут значно тривкіше трима-

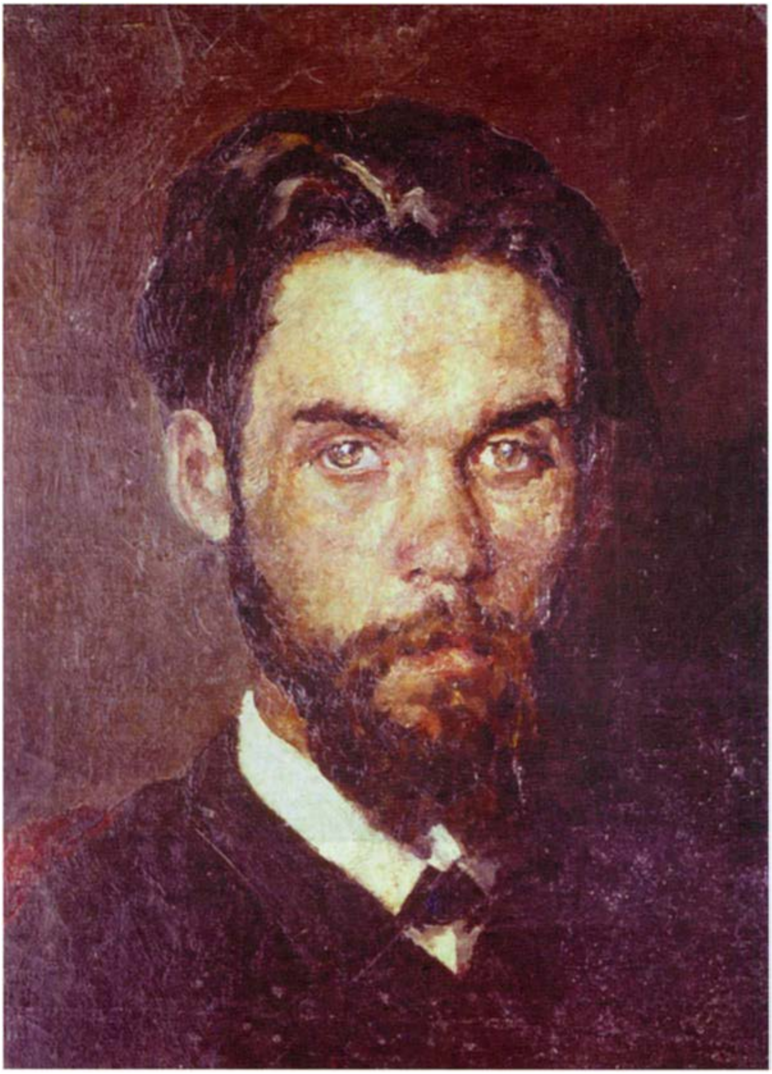
М. Башкирцева. Жони-мироносиці. 1883. Полотно, олія. Художній музей ім. О. М. Радищева, Саратов, Росія. Публікується вперше.

лися традиційні форми народної культури, національні звичаї, обряди. Середовище не могло не вплинути на формування світосприйняття М. Пимоненка як художника. А до цього ще долучалися і враження від мандрівок у навколишні села й містечка, де він не раз побував разом з батьком, який вирушав на виконання чергових замовлень — ікон чи іконостасів.

Перші професійні навички М. Пимоненко здобув у школі М. Мурашка. Його успіхи були настільки значними, що вже на другому році навчання йому доручили вести рисунок у молодшій групі як репетиторові. У 1881 р. він склав іспит на право викладання малювання в нижчих навчальних закладах.

У 1882 р. М. Пимоненко вступив до Петербурзької Академії мистецтв на правах вільного слухача. Навчання йому давалося легко. За рік він пройшов клас голів, гіпсових фігур і був переведений до наступного, одержував високі оцінки та медалі, чим підтримував репутацію школи М. Мурашка. В Академії Пимоненко близько зійшовся зі своїми співучнями по натурному класу — В. Сєровим, М. Врубелем, С. Васильківським, М. Ткаченком та ін.

Через хворобу легенів 1884 р. Пимоненко змушений був перервати навчання й повернутися до Києва, де посів місце викладача в школі М. Мурашка. Проте передчасно перерване навчання в Академії не завадило йому самовдоско-



М. Пимоненко. Автопортрет. 1912. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

налюватися у майстерності, розвивати свої природні здібності, домагатися переконливої вмотивованості сюжетів, відтворення особливостей світлоповітряного середовища.

Важливе значення для утвердження творчих позицій художника мало його зближення з художниками-передвижниками, особисте спілкування з відомими митцями — І. Рєпіним, М. Дубовським, М. Мурашком, В. Орловським, участь у передвижницьких виставках, а згодом і членство в їхньому Товаристві. Для нього це була найкраща школа самовдосконалення, формування й устаління власного творчого методу та визначення улюбленої тематики.

Уже в перших своїх самостійних творах М. Пимоненко визначився як художник-жанрист. У 1885 р. він створив картину "Гальорка", на якій зобразив частину "гальорки" (райка) театральної

М. Пимоненко. Святочне ворожіння. 1888. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

зали, заповнену глядачами з нижчих верств населення. Люди жваво й безпосередньо реагують на хід вистави, не гамуючи своїх емоцій. Композицію побудовано так, що створюється враження, ніби представлену на картині сцену побачено зблизька, при випадковому погляді з нижніх рядів райка.

Не все ще в цьому творі до кінця вивірено. У характеристиках окремих образів багатофігурної композиції художник збивається на карикатурність, поверхове комікування окремих груп чи осіб. Відчуваються певні похибки в рисунку. Проте загалом у цьому творі М. Пимоненко засвідчив свою спостережливість, схильність до створення психологічної зав'язки сюжетної дії. Наступними пошуками в цьому напрямі позначені картини "Після аукціону" (1886), "Художник. Портрет Х. Платонова", "На канікулах" (обидві — 1887)

та інші, в яких художник дбає про виразність розкриття сюжетної дії, розробляючи різноманітні побутові теми.

З кінця 80-х рр. до поля зору художника потрапляє селянська тематика, яка впродовж тривалого часу буде однією з провідних і багато в чому визначатиме як художньо-образний лад, так і розвиток технічних засобів на основі пленерного живопису. Саме творами на цю тематику М. Пимоненко розвинув здобутки своїх попередників І. Соколова, К. Трутовського. Водночас він ніби прокладає шлях розвитку творчості таких художників, як Фотій Красицький, Іван Макушенко, Іван Їжакевич.

З творчістю І. Соколова та К. Трутовського М. Пимоненко познайомився ще в роки навчання у школі М. Мурашка. Саме копіювання картини І. Соколова "Весілля на Україні" привернуло увагу художника до народного життя.

Основне місце в його картинах кінця 80 — початку 90-х рр. посідають сюжети обрядово-звичаєвого змісту. У картинах "Святочне ворожіння" (1888) та "Ворожіння" (1893) вони і є основною темою. На першій зображено двох дівчат, які щойно вилили розтоплений віск у воду, і, вийнявши захололий шматок, розглядають його дивовижні форми, намагаючись розгадати по його тіні на стіні свою майбутню долю. Основою сюжету другої картини є гадання на балабушках — спеціальних булочках. За народним повір'ям, чию з балабушок собака першою візьме з долівки, та й вийде першою заміж.

В обох картинах художник прагне відтворити атмосферу таємничості ворожіння. ...Тремтливе світло свічки, розсіюючи темряву селянської хати, відкидає мерехтливі тіні, які створюють відчуття загадкового дійства. Водночас освітленню надається важлива композиційна роль. Вихоплюючи з пітьми схвильовані дівочі обличчя, воно допомагає зосередити увагу на психологічному моменті сцен. При характеристиці дійових осіб художник підкреслює наївну віру дівчат у чародійні сили, їхню безпосередність у сприйнятті процесу гадання.

Художник етнічно визначив сюжет через достовірне відтворення національного одягу персонажів, який в нічному освітленні виглядає напрочуд святково, хоча й без підкресленої барвистості. Прості й грубі лави, такий самий стіл, колиска для немовляти в картині "Ворожіння" дають виразне уявлення про скромний, невибагливий, але дбайливо упорядкований традиційний селянський побут.

З етнографічними подробицями відтворює художник інтер'єр селянської хати з характерною для нього піччю, ослінчиками, господарським начинням у картині "В хаті" (1890). Тут зображено бабуню, яка сидить на лежанці за прядкою і щось оповідає малому дитяті, котре примостилося біля припічка. Сцена сповнена щирої довірливості й теплого затишку.

Особливості народних звичаїв М. Пимоненко відобразив у низці картин-варіацій на теми сватання. По суті, ці твори різняться окремими психологічними нюансами в трактуванні сюжетної ситуації, незначними деталями композицій, дрібницями обстановки (такий варіативний підхід до розробки однієї й тієї ж теми непоодинокий у творчості художника).

Розкриваючи зміст сюжету, М. Пимоненко окремим деталям надає певного символічного значення. Зображаючи пов'язаних рушниками сватів, він дає зрозуміти, що сватання відбулося. В одній із сцен видно, що сватів пригощає лише господиня, мати нареченої, тоді як батько відсутній. Тим самим худож-

М. Пимоненко. Весілля в Київській губернії. 1891. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ник натякає, що сватаються до вдовиної дочки. А запобігливість, з якою господиня упадає біля сватів, біденький вигляд селянського помешкання дозволяє зрозуміти, що не зовсім легко їй, бідній удові, влаштовувати сімейне життя своєї єдиної дочки.

Є й інші психологічні нюанси, що виступають у підтексті етнографічних сюжетів названого кола. У картині "Свати" (1892) дівчина сидить біля печі й за звичаєм з удаваною байдужістю її колупає. У такий спосіб вона дає свою згоду свагальникам. В іншій однойменній картині (1890-ті рр.), відомій зараз лише з репродукцій, видно, що сватання не радує дівчину. Про це свідчить певний протест, який можна прочитати на її обличчі, та співчутливий погляд в її бік одного із сватів.

Найзначнішою картиною М. Пимоненка на теми народних обрядів є "Весілля в Київській губернії" (1891). Знаменуючи творчу зрілість його як художника, вона концентрує в собі основні риси його таланту, котрий поєднує точні знання етнографічних особливостей життя, самобутності народної культури із вмінням створити відповідний соціальний підтекст. Тут з усією повнотою розкривається також здатність художника деталізувати сюжетну оповідь, вибудувати її композиційно в необхідній послідовності, виявити психологічний стан дійових осіб і підсилити емоційний вплив твору відповідними живописними засобами, створивши той чи інший настрій, виражений станом навколишнього середовища. Настрій людей суголосний осінній сумній природі.

Художник зображує весільну процесію (перезву), яка похмурої осінньої днини рухається широкою сільською вулицею. Він обирає видовжений формат картини, вибудовує сюжетну дію вздовж діагоналі з нижнього правого кута у верхній лівий і ніби нанизує на неї сюжетні вузли та групи. Першу з цих груп становлять постаті молодих. Вони статечно, як і личить у їхньому становищі, йдуть попереду процесії. Одягнуті в небагате й невишукане народне вбрання, вони ступають зосереджено і дещо понуро; їх вигляд, роздуми, що прочитуються у виразі їхніх облич, не відбивають почуття радості або щастя, які мали б відповідати такій події в житті. Художник ніби дає можливість зазирнути в їхнє безрадісне й нужденне майбутнє. Цей настрій доповнюється задумливою статичною поставою молодої жінки з дитиною на руках. Стоячи біля розхитаних воріт, вона наче уособлює недалеке майбутнє молодого подружжя з його повсякденними нелегкими селянськими турботами, які чекають на молодих.

Захоплено спостерігає за процесією дівчина, яка стоїть на протилежному боці. Для неї це ніби нагадування про неминучість подібної події в її власному житті. Для малого хлоп'яти, що на передньому краї ліворуч, весільна процесія — це лише цікава розвага.

Стримана сріблясто-вохриста гама, пожвавлена вкрапленнями барвистих кольорів поясів, хусток та інших дрібних деталей одягу, привносять мажорні нотки, суголосні весільному настрою. Але загалом цей настрій приглушується похмурим осіннім краєвидом з голими деревами, захмареним небом. Цього невтішного настрою не перекривають і з певною долею гумору трактовані сцени. Навпаки, вони посилюють гнітюче враження від невтішної картини безпросвітності життя й зубожіння у світі, де не лишилося місця для високих духовних поривань.

Наприкінці 1890-х рр. М. Пимоненко звертається до соціально загостреної тематики. У цей час він створює картини "Проводи рекрута" (1898), "Жертва фанатизму" (1899), "Самосуд. Конокрад" (1900), "Призов запасних" (1900).

"Жертва фанатизму" — одна з найдраматичніших картин художника. В її основу покладено дійсний факт — розправу євреїв-фанатиків над дівчиною-іудейкою, яка покохала іновірця. Художник зобразив розлютований натовп, готовий без жодних вагань розтерзати нещасну беззахисну жертву. Безвихідь її становища художник підкреслив відповідною композиційною побудовою. Притиснута збудженим натовпом до паркану, дівчина з жахом чекає розправи. Її душевний стан розкривається і через психологічний розвиток сюжетної колізії: в розпачі ридає мати, батько проклинає дочку-відступницю. Драматизм ситуації посилюється сіруватим колоритом картини, на якому виділяється лише рожева блузка дівчини-жертви, грізним виглядом неба, яке затягують темні грозові хмари.

Для досягнення більшої документальної достовірності художник, працюючи над картиною, виїжджав на місце події у м. Кременець. Тут він виконав низку рисунків та етюдів, на яких зафіксував особливості місцевості, характерний єврейський типаж.

У картинах "Проводи рекрута" та "Призов запасних" М. Пимоненко продовжує розробляти тематику, до якої зверталися І. Соколов ("Проводи рекрутів", 1860), І. Рєпін ("Проводи новобранця", 1879), К. Савицький ("На війну", 1880—1888). У цих творах художник, наслідуючи традиції своїх попередників і сучасників, трактує солдатчину

як страшне горе, що звалилося тяжким тягарем на людей. У "Проводах рекрута" бачимо селянську родину, яка розлучається зі своїм сином, і унтера, що квапить її закінчувати прощання. Тема розлуки щемливо звучить і в іншій групі, де зображено юнака, який, вирушаючи до війська, з відчаєм оглядається на заплакану кохану дівчину.

Час від часу, а найбільше у 90-ті рр. художник вдавався до відтворення гумористичних сцен, збиваючись на розважальний тон ("Викуп нареченої", "П'яний сват", "Додому", усі — 1895).

Не оминув Пимоненко й популярної теми гомінких і мальовничих українських ярмарків. Ця тема давала широкі можливості для зображення різноманітних сюжетних колізій, народних типів, характерів, а також українського побуту в декоративній розмаїтості предметів домашнього вжитку, у барвистості народного одягу.

У картині "На ярмарку" (1893) художник розгортає широку панораму ярмаркового життя: селяни женуть худобу, продають різноманітний домашній скарб. На першому плані — гумористична сцена: дві жінки випроваджують з корчми п'яного селянина. Комічне враження справляє похнюплена постать цього персонажа. Його під руку волочить розгнівана старша жінка, очевидно, дружина захмелілого гультяя. Молодша, посміхаючись, не без гумору ставиться до того, що відбувається.

Інший аспект ярмаркового сюжету художник обирає в картині "Ярмарок" (1904). Тут на тлі возів, базарового багатолюддя зображено селянку, яка продає корову з телям. За торгом спостерігає бабуся. В її зажуреному погляді, у змореній працею постаті вгадується людина з нелегкою селянською долею.

В іншій картині "У горшковому ряду" ("Ярмарок", 1911), де показано один з куточків ярмарку, художника приваблює краса гончарних виробів (горшки, миски, іграшки, глечики), що вилискують у сонячному промінні.

У різні роки М. Пимоненко неодноразово звертався до теми праці, про що свідчать твори "Жнива" (1896), "Жниця" (1889), "Орач", "Збирання сіна на Україні" (обидві — 1907).

У більшості творів такого характеру сюжет розгортається на тлі природи. Пейзажу належить суттєва роль у поетизації теми — він виражає переважно оптимістичне начало життя. З початком 1900-х рр. емоційно-образна роль пейзажу в жанрових сценах поглиблюється. Він набуває дедалі більшої одухотвореності, стає органічним компонентом у виявленні поетичних мотивів, пов'язаних з темою єднання людини і природи. Нерідко жанровий сюжет ніби розчиняється в навколишньому природному середовищі, й тоді важко розмежувати, що є головним у картині — пейзаж чи жанровий епізод.

У цей період манера письма Пимоненка стає вільнішою, а колорит збагачується за рахунок опанування засобів пленерного живопису з його яскравими сонячними барвами й різноманітними рефлексами.

Нові властивості творчої манери художника вперше визначилися у творах "Останній промінь" (1900), "На річці" (1900) і "Брід" (1901). У першому тонко передано мить, коли західне сонце рожевими відблисками освітлює небо, річечку, хатину на її березі, а в лісовій гущавині, що видніється вдалині, з'являються бузкові сутінки. Усе сповнене тиші, спокою, який, здається, порушує лише зграйка гусей, що їх жене додому селянська дівчинка. Так простий сюжет набуває поетичної привабливості. У такому ж ключі мотиви гармонійного співвідношення людського життя й при-

М. Пимоненко. Жниця. 1889. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

роди втілюються в картинах "Брід", де зображено малих пастушків, що переганяють через маленьку річку телят, "Дівчина — пастушка гусей" (1910), "Гуси, додому!" (1900-ті рр.).

З високою емоційною схвильованістю художник розкриває романтичний передгрозовий момент, зобразивши в динамічній композиції "Перед грозою" (1906) дівчинку-пастушку, яка з отарою овець поспішає додому. Активним образним компонентом виступають тут тонко обіграні світлотіньові й колірні

М. Пимоненко. На річці. 1900. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

контрасти, утворювані протиборством сонячного світла на передньому плані та темно-синіх густих грозових хмар, що стрімко насуваються, щільною завісою вкриваючи небо.

Рівнозначністю жанрових і пейзажних компонентів, застосованих у картині "Збирання сіна на Україні" (1907), художник досяг надзвичайно тонкого поетичного вираження теми праці через красу навколишньої природи, її одухотвореність, що наповнює простір зеленого лугу з покосами сіна, затишність, якою віє від ліска на задньому плані. Усе це відтінює розмірений злагодже-

М. Пимоненко. Побачення. 1909. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ний ритм праці селян, зайнятих згрібанням та вивезенням сіна. Тут художник виявив себе зрілим майстром пленерного живопису.

Вільне володіння пленерним живописом дозволило художникові з тонким ліричним почуттям розкрити тему кохання, до якої Пимоненко часто звертався і впродовж першого десятиріччя XX ст. Для цього він використовував переважно дівочі образи.

За основу картин такого плану Пимоненко обирає сюжети на мотиви побачень, ревнощів, залицянь тощо. Він ретельно обмірковує сюжетну колізію, визначаючи психологічну зав'язку оповіді, іноді ненав'язливо дає зрозуміти певний соціальний підтекст твору. Так, у картині "Суперники" (1906) показано залицяння двох парубків до дівчини. Досить красномовним є зневажливий погляд багатого парубка на бідняка.

У безпосередньому життєвому контексті вельми переконливо розкривається психологічна ситуація в картині "Суперниці. Біля криниці" (1909). Біля колодязя парубок зустрічає свою милу — селянську дівчину, яка привела напувати корову з телятком. Зав'язується привітна люб'язна розмова. Дівчина дещо знічена несподіваною зустріччю, але рада їй. Парубок, узявшись під боки руками, закохано дивиться на дівчину і почувається впевнено у своїх щирих відвертих почуттях. Неподалік, на другому плані, біля зрубу колодязя — інша дівчина. Вона невдоволено, певно, ревнуючи, поглядає в бік закоханої пари. Так на протиставленні почуттів героїв вибудовується чітка сюжетна колізія композиції, сповненої сонця.

Іншими емоціями сповнена картина "Ідилія" (1908), де зображено побачення молодої, вродливої і закоханої пари, яка, зустрівшись на хвилинку, веде тиху, довірливу розмову.

У названих творах виявилася висока майстерність М. Пимоненка як колориста. Барви літньої зелені неначе увібрали в себе могутню життєдайну силу сонячного проміння. Воно яскравими зайчиками виграє у траві й віттях дерев, пробивається крізь свіжу тінявість садів. Тонко нюансованими відтінками кольорів передано барвистість жіночого вбрання. Колірна гама доповнює та емоційно збагачує життєствердну мелодику живописного рішення.

Не обминув М. Пимоненко й міської тематики, яка наприкінці XIX ст. набувала дедалі ширшого відображення у побутовому живописі. В його творах цієї групи, що є здебільшого небагато-

М. Пимоненко. Ревнощі. 1901.
Полотно, олія. Сумський художній музей.

фігурними композиціями, постають епізоди з життя середніх прошарків населення. Картина "Рада" (1909) відтворює прісну атмосферу міщанського життя. У полотні "Зустріч із земляком" (1908) художник з певним гумором трактує сцену зустрічі городового з колишніми односельцями — молодицею з немовлям та літньою жінкою. Він, колишній селюк, погордливо бесідує із землячками, розгубленими від вуличної метушні великого міста.

Художник виявив себе майстром не лише сільського, а й міського пейзажу. У "Зустрічі із земляком" виразно передано присмеркову сутінь вулиці, оповитої холодною осінньою мрякою. Красиві за колоритом твори "Великодня заутреня", "Вихід з церкви у Страсний четвер" (1907) побудовані на поєднанні природного і штучного джерел освітлення. Цей ефект майстерно застосовано в одній з картин — "Київська квіткарка" (1908).

М. Пимоненко був одним із найплодовитіших художників-жанристів. "Він, — зазначав І. Рєпін, — був справжній українець; не забудеться краєм за свої правдиві й милі, як Україна, карти-

М. Пимоненко. Суперниці. Біля криниці. 1909. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ни і живі картинки" [20]. Він був виразником того мистецького середовища, що згуртувалося в Києві у школі М. Мурашка та навколо неї. М. Пимоненко, як викладач цієї школи, мав певний вплив на своїх учнів та послідовників.

Одним з таких художників, який належав до гурту митців київського осередку, був Фотій Красицький (1873—1944). Його шлях у мистецтво пролягав, як і для більшості українських живописців останньої чверті XIX ст., через школу М. Мурашка. Потім Красицький продовжив навчання в Одеській рисувальній школі, яку закінчив з правом вступу до Петербурзької Академії мистецтв без іспитів. Після навчання повернувся в Україну. Своїми вчителями він називав М. Мурашка, М. Пимоненка, О. Попова, К. Костанді, І. Рєпіна.

Ще під час навчання в Академії Ф. Красицький виступив з низкою жанрових творів, позначених інтересом до національної тематики та соціальною оцінкою зображуваних героїв. Це, наприклад, етюд "Босяк", виконаний під час навчання в Одесі, що зображує посивілого старого з опущеними очима, якого явно не балувало життя.

Соціальна загостреність властива картині "У найми" (1895). У центрі її — сцена прощання сповненого смутку чо-

[20] Див.: Історія українського мистецтва. — Київ, 1970. — Т. 4, кн. 2. — С. 120.

М. Пимоненко. Вихід з церкви у Страсний четвер. 1907. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ловіка, змушеного через злидні залишити дружину та йти на заробітки. Композиція позначена лаконічністю втілення основного задуму. Художник тонко моделює обличчя персонажів, ретельно зображує їх нужденне вбрання, невибагливі прикраси дружини.

Почуттям безвиході пронизане полотно "У хаті шевця" (1898), виконане світлотіньовими засобами. ...Холодне й темне селянське помешкання. Пристаркуватий сільський ремісник, покинувши на хвилину роботу, безпорадно сидить, опустивши натомлені руки. Біля столу порається дружина. Крізь два маленькі віконця ледь проникає тьмяне світло, вихоплюючи з мороку старечі постаті, від яких віє сумом і скорботою. Цей похмурий настрій підсилений чорними та брунатними тонами.

У дусі передвижницьких тенденцій розкривається убогість селянського побуту в невеличкій композиції "За обідом" (1898). Картину створено під враженням подорожі в студентські часи на Полтавщину, де Ф. Красицький вивчав народний побут та звичаї.

Найвідомішою роботою художника стала композиція "Просвітитель" (1898—1899), повторена пізніше під назвою "Якби ви не панич" (1899). Художник обрав традиційний для українського побутового живопису сюжет побачення, але потрактував його на свій лад, наголосивши на соціальному моменті. Він зобразив двох молодих людей — ви-

пещеного панича й селянську дівчину, які зустрілися біля тину. Панич — у картузі із синім околишем, червоній косоворотці, яку носили тоді фабричні парубки, — стоїть по другий бік огорожі, грайливо спершись на ногу, й веде спокусливу розмову.

Його співбесідниця — проста селянська дівчина в буденній білій сорочці, запасці, пов'язана благенькою хустиною, стоїть босоніж, потупивши очі в землю. Зовнішній вигляд персонажів підкреслює їхню соціальну різницю. А тин, що їх розділяє, сприймається як перешкода до зближення.

Непримітний тихий куточок сільського краєвиду з криницею зображено в картині “Біля криниці” (1900), виконаній з використанням засобів пленерного живопису на основі контрасту сонячного світла в освітлених місцях і тіней. Ці контрасти посилюють настрій твору. Біля криниці сидить замислений літній селянин з люлькою. Поруч лежить ковінька і стоїть жбан. Очевидно, він мандрує в неблизькі краї, можливо, на заробітки, і присів перепочити, набрати в дорогу води. Неподалік пустують сільські хлопчаки. Постать старого закомпонована так, що він опиняється ніби під тиском невидимої лінії діагоналі. І це створює враження, ніби людина притиснена до землі, що викликає почуття безвиході.

Гри світла і тіней сповнена картина “У свято” (1902), скомпонована за принципом театральної декорації. У ній правий та лівий краї, а також середній план наче затиснуті театральними лаштунками. В центрі розташовано стару селянську хату. Праворуч, у тіні великих дерев — статичні й умиротворені постаті чотирьох жінок з дітьми, ліворуч — закохана пара. Своїми щирими почуттями молоді розкривають основний зміст зображеного — уславлення молодості й кохання, радісного відчуття життя.

Романтизація життя, праці, побуту селян властива картині Ф. Красицького “Надвечір'я” (1903). Зображуючи три жіночі постаті біля криниці, художник захоплюється яскравим типажем, мальовничістю народного одягу, прикрасами, що синіми та червоними акцентами зблискують у сонячному промінні. Пленерний живопис позначений тут легкістю імпресіоністської стилістики. Сонячне освітлення першого плану, утворювані ним плями між деревами, фіолетові тіні на паркані, котрий видніється на другому плані, — усе створює привабливий живописний ефект.

Близьким за характером творчості до Ф. Красицького є учень І. Рєпіна у Петербурзькій Академії мистецтв Іван Макушенко (1867—1955). Свій шлях у мистецтво він розпочав як художник-самоук. Повернувшись 1904 р. після закінчення Академії до рідного села на Черкащині, він наступного року переїздить до Києва, де розпочинає викладацьку діяльність, зближується з колом художників школи М. Мурашка. У 1905 р. дебютує на Львівській виставці творів українських митців, де особливим успіхом користувалися його картини “Бабуся й онука” (1904), “У клечальну суботу” (1905).

І. Макушенко визначився як автор своєрідних замальовок із життя селян (“Недільний день у Малоросії”, 1900; “Перед святом”, 1904; “Лірник на селі”, 1911). У його творах відображено невибагливі сцени, показані без сентиментальності, з ретельністю спокійного оповідача, котрий глибоко знає свій предмет, своє середовище, його людей.

У І. Макушенка майже немає яскравих сонячних барв, хоч найчастіше він малював село та селян влітку. Композиції його полотен ґрунтуються на натурних замальовках і сповнені щирого почуття любові й поваги до своїх геро-

ів, зайнятих повсякденною працею, заглиблених у спокійні роздуми. Він намагається завжди розкрити вдачу зображуваних, їх внутрішню самобутність і людську гідність.

Твори І. Макушенка, здебільшого з конкретними прототипами героїв, є своєрідним синтезом портретного і побутового жанрів. Їх композиції переважно одно- чи двофігурні, а пейзаж або інтер'єр — невід'ємний елемент цих композицій ("Дідусь з онуком", "Бабуся й онука", обидві — 1904).

З часом художник усе більше зацікавлюється проблемами пленеру, що виразно позначилося на колористичному рішенні багатофігурної композиції "Лірник на селі" (1911). Тут зображено гурт людей, котрі зібралися на сільській вулиці біля тину, за яким видніються чепурні селянські оселі, щоб послухати старого лірника. Вони стоять у затінку дерев, крізь які пробиваються сонячні зайчики, граючи на їхніх постатях. Композицію побудовано на спокійних вертикальних ритмах. Цей розмірений ритм якнайкраще відповідає внутрішній зосередженості героїв.

Прості мотиви повсякденного побуту втілював у своїх творах Андроник Лазарчук (1870—1934), котрий працював як побутописець і пейзажист, а також був автором численних портретів та автопортретів. Виученик Петербурзької Академії (майстерня В. Маковського), А. Лазарчук пройшов перед тим тернистий шлях науки у ковельського маляра-самоука, у церковно-приходській школі на Кременеччині, після закінчення якої потрапив до живописної майстерні Почаївської лаври. «Бути б йому навіки безіменним "богомазом", якби на одній з маївок не зустрівся з Лесею Українкою», — пише про нього один з перших дослідників творчості митця М. Литвин [21]. Діставши 1895 р. звання художника, а 1897 — закінчивши загальноосвітній курс в Академії, А. Лазарчук "після дворічної перерви вступив на педагогічні курси при Академії і водночас навчався в майстерні професора В. Маковського, 1900 року закінчив курси [педагогічні. — *Авт.*]..." [22].

Викладаючи малювання в загальних учбових закладах Волині, А. Лазарчук писав твори з життя селян і горожан, камерні пейзажі, жанрові композиції. З 1915 р. і до смерті у 1934 р. А. Лазарчук працював у Борзні, виховавши численних учнів, з яких Володимир Костецький, Олександр Саєнко, Мойсей Фрадкін стали згодом відомими майстрами.

Невибагливі за сюжетами й невеличкі за розмірами, твори художника пройняті почуттям любові до зображуваного — чи то маленька сільська хата ("Батькова хата", 1897), чи величний силует стародавньої споруди ("Почаїв", 90-ті рр.), чи тихе життя простих людей ("За читанням листа", 1898). До речі, останній твір під назвою "Лист солдата" був експонований на одному з паризьких салонів [23]. Особливий спокій і м'яке поєднання приглушених сріблясто-блакитних, бузково-оливкових кольорів, органічна композиція немов "списаних з натури" картин А. Лазарчука ґрунтуються на ретельному опрацюванні сюжету, прагненні передати теплу красу звичайного повсякдення.

Побут, звичаї, праця українського народу були в центрі уваги Івана Їжакевича (1864—1962), який у дореволюційний період створив низку графічних творів цієї тематики, що регулярно публікувались у петербурзьких періодич-

[21] *Литвин М.* Скромний, приємний, простий... // Україна. — 1988. — № 48. — С. 12.
[22] Там само.
[23] Там само.

них виданнях (зокрема, він був постійним співробітником "Ниви"). У цей же час художник виконав і кілька картин, де зворушливо втілив колоритні образи селянських дітей ("Мама іде", 1905; "Ловлять раків", 1906).

Здобувши початкову художню освіту в школі М. Мурашка, перед якою вісім років (1876—1882) навчався у Лаврській іконописній майстерні, І. Їжакевич завершив її в Петербурзькій Академії мистецтв. Але назавжди залишився вірним послідовником традицій, що склалися в середовищі художників київської рисувальної школи.

З цієї школи розпочав свій шлях у мистецтво тонкий і поетичний художник Григорій Світлицький (1872—1948). Після закінчення Петербурзької Академії 1901 р. він до 1919 р. працював у мозаїчній майстерні при ній, щоліта відвідуючи Україну.

В історію українського мистецтва Г. Світлицький увійшов як автор емоційно наснажених картин. Основний період його творчості припадає на радянський час, але ще до революції він створив такі визначні жанрові твори, як "До міста" (1907) та "Музиканти" (1912).

У першому з них зображено двох жінок. У присмеркових чи досвітніх сутінках вони йдуть стежкою вздовж залізниці. Навколо простягається широкий простір квітучого лугу чи поля. Далеко позаду, на обрії — вогні поїзда. Вони такі миготливі, що, здається, ніби чути гуркіт локомотива. Стара зсутулена жінка з вузликом за плечима у благенькому вбранні йде, спираючись на палицю, поглинута своїми роздумами. Її обличчя зосереджено-задумливе, поруч з нею — по-святковому вбрана дівчина, яка ступає хоч і твердо, та не дуже впевнено, стурбовано озираючись довкола. Це, очевидно, дочка старої, яку мати веде до міста в найми чи на заробітки. У зображенні цих постатей художник розвиває тему двох поколінь через мотив згасаючої старості та розквітлої молодості. Водночас він передає відчуття їхньої душевної спільності, спорідненості. Пейзаж, написаний у теплих насичених тонах темно-зеленої і бузково-синьої гами кольорів, сповнений сумовитого настрою, співзвучного внутрішньому стану героїнь.

Цим же настроєм пройнята картина "Музиканти", де на залізничній платформі зображено двох музик, котрі понуро очікують прибуття поїзда. З їхнього нужденного вигляду, невтішного настрою видно, що злидні й недоля змушують цих бідолашних людей вирушити в дорогу, незважаючи на негоду. Непривітний осінній краєвид є органічним образним компонентом твору, набираючи домінуючого значення в характеристиці емоційного стану героїв.

Г. Світлицький сам був гарним музикантом, і його живопис позначений музикальною гармонійністю настроїв з елегійно-сумовитим присмаком. В лінійних абрисах чи ритмах силуетів, у чергуванні яскравого світла й темної тіні, у контрастах чи суголоссі ясних і насичених барв художник прагне передати музичну наспівність живопису, певну настроєвість його колориту. До теми музики він звертався неодноразово.

За картину "Мелодія" (1900), на якій зображено гурт людей, захоплених музикуванням, в умовному інтер'єрі, наче сповненому гармонійних звуків, Г. Світлицький отримав звання художника. Музична тема розвивається у творі "Листя шелестить" (1904), героєм якого є юнак, котрий сидить на лаві в старому парку, прислухаючись до шелесту осіннього листопаду. "В осінньому шелесті, — зізнавався художник, — я завжди чув прекрасну наспівну мелодію. В ній багато суму, але цей сум не звичайний,

а особливий, і розповісти про нього не можна. Тому я назвав би його радісним шумом. Будучи ще хлопчиком, забирався в сад і насолоджувався навколишньою чудовою природою. Те, що було гарного в барвах, — це само собою, але шум, особливий шум листя, яке зривав з дерев нещадний вітер, я сприймав з величезним самозабуттям" [24].

Під впливом романсу П. Чайковського виникла картина "Світла ніч" (1910). Тут на першому плані зображено дівчину в білому вбранні. Вона замріяно сидить під деревом, а за нею, на другому плані, — таємниче узлісся в яскравому місячному світлі.

Г. Світлицький, як талановитий учень А. Куїнджі, умів чудово передавати ефекти місячного освітлення і в цій картині органічно поєднав дві близькі йому теми — музики й місячного світла. На цьому ж поєднанні ґрунтується емоційно-образний лад картини "Ноктюрн" (1914). ...На освітленій веранді юнак зосереджено грає на віолончелі. За верандою сад, залитий місячним сяйвом. На лаві під зеленими вітами сидить дівчина і слухає його гру. І жовтувате світло лампи, і сріблясте місячне світло, і настрій героїв — усе зливається в єдине гармонійне ціле, творячи атмосферу теплоти та задушевності.

Із школи М. Мурашка розпочався шлях у велике мистецтво самобутнього і талановитого художника Івана Дряпаченка (1881—1936) [25]. З 1898 по 1902 р. він навчався у Московському училищі живопису, скульптури й архітектури у В. Сєрова, а з 1903 по 1911 р. — у І. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв. Ще в школі М. Мурашка І. Дряпаченко робить спроби створити картини, присвячені народному життю. Його полотна "Приїзд молодих" та "Світлячки" (обидва — 1895—1897) сюжетом і манерою нагадували праці його вчителів, зокрема М. Пимоненка. Уже тут визначився його інтерес до відтворення не просто народних звичаїв, а й образів селян. Цей інтерес не полишав його і під час навчання в Училищі та Академії, коли він писав картини "По рогозу", "Сінокіс", "Повернення українського косаря" (1900—1912).

Працюючи в Академії над конкурсною картиною "Саломея" (1910), він одночасно виконав твір, де втілено сцену з народного життя — "Після Водохрещі" (1910—1912). На тлі засніженого зимового сільського краєвиду зображено велелюдний натовп святково вбраних людей, що юрмляться навколо ополонки, де святять воду. Старі, діти, жінки, ціла кавалькада барвисто розписаних саней, у глибині — церковні хоругви, далекі пагорби з темними деревами й білими хатками, вкритими снігом. Із загальної маси виступають окремі групки людей, гостро і влучно схарактеризованих із знанням звичаїв і вбрання.

За конкурсну картину "Саломея" він отримав премію ім. А. Куїнджі та пенсіонерське відрядження до Італії на два роки. Тут він створив картини "Святе сімейство" (1913) і "Поминальний день у Флоренції" (1913—1914). Після повернення з Італії він продовжує опрацьовувати селянську тематику.

У житті, в побуті українського села художник знаходив невичерпне багатство сюжетів. Він прагнув не просто зафіксувати спостережені сцени, а й розкрити неповторну поезію, гармонію єд-

[24] *Бутник-Сіверський Б.* Григорій Петрович Світлицький: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1958. — С. 7—8.

[25] І. Дряпаченко працював багато і плідно. На жаль, до сьогодні збереглися лише поодинокі його твори, місцезнаходження інших не відоме. Значну частину було вивезено до Німеччини під час Другої світової війни.

нання людини з природою. У картині "Назустріч вечору" (1912) І. Дряпаченко милується чарівною мелодією літнього вечора, злагодженим ритмом руху дівочих постатей у барвистому одязі, вечірньою тишею, розлитою у високому небі, у тихій воді, що віддзеркалює високі дерева вдалині та яскраві квіти латаття. Ця картина відзначається зрілою майстерністю і своєрідною поетикою образного ладу, підказаного художникові власними переживаннями.

Незаперечний успіх мали жанрові полотна на теми міського життя рано померлого вихованця й викладача Київської рисувальної школи Сергія Костенка (1868—1900). Він полюбляв невеличкі побутові сцени, які зображував з відтінком легкого гумору і симпатії до своїх героїв. Це й веселе відвідування звіринцю, і прання білизни в ополонці холодного зимового дня тощо.

З душевною теплотою він змальовував дитячі образи. В одній з перших картин "За уроком" (1891) художник показує хлопчаків, повністю поглинутих старанним виконанням завдання на уроці малювання.

У цій картині, де проникливо, з тонким знанням дитячої психології втілено потяг обдарованих бідних дітей до мистецтва, є елемент автобіографічності. Це, по суті, своєрідний спогад про власні дитячі роки, про навчання в Київській рисувальній школі М. Мурашка.

Жанрові твори С. Костенка мають реальних прототипів, образи в них позначені певною конкретністю характерів. Своєрідний живописний хист, зокрема органічне відчуття композиції (як відомо, художник не вчився в Академії мистецтв, можливо, саме тому в його творах переважає "натурна" безпосередність компонування, що дозволяє переконливо відтворити життєві ситуації), вільне володіння рисунком помітно вирізняли роботи молодого митця на тогочасних виставках — і не лише київських, а й на виставках передвижників.

Картину "Біля звіринцю" Костенко 1894 р. успішно виставив у паризькому Салоні на Марсовому полі. У ній колоритні образи відвідувачів звіринцю наділені портретними рисами. Так само портретною є основа його вищезгаданої картини "За уроком" (1891).

Одним із викладачів школи М. Мурашка був уродженець Ярославської губернії Харитон Платонов (1842—1907), який після закінчення Петербурзької Академії приїхав до Києва. У своїй творчості він дотримувався певною мірою академічних принципів, був схильний до ідеалізації образів. Х. Платонов звертався до жанрової тематики, трактуючи її в дещо сентиментальному дусі, як у зворушливих мелодраматичних картинах "Маленька няня" (1880), "Жебрачка" (1884), "Наймичка" (1884).

В академічній манері працював і вихованець М. Мурашка у рисувальній школі та П. П. Чистякова в Академії мистецтв, талановитий живописець і досвідчений педагог Іван Селезньов (1856—1936). Він закінчив Академію по класу історичного живопису й почав свою творчість з історичних картин, звертався й до портрета. Перебуваючи після закінчення Академії в Італії, він створив жанрові полотна "Останній акорд" (1885) та "У Помпеях" (1886).

Повернувшись 1886 р. до Києва, де посів місце викладача в школі М. Мурашка, Селезньов основну увагу зосередив на портретному живописі, розробляючи в ньому ускладнений типологічний різновид — портрет-картину з розвинутим сюжетно-побутовим елементом. У цей час він створює і майстерно виконані жанрові картини "Картопляне поле" та "Звичайна історія" (обидві — 1887), а також історичні композиції

І. Дряпаченко. Назустріч вечору. 1912. Полотно, олія. Донецький художній музей.

(“Князь Димитрій Юрійович Красний в летаргійному сні”, 1882).

Своєрідне обігрування побутових мотивів знаходимо у творчості слобожанця Сергія Васильківського (1854—1917). Найбільш плідними були для нього 1888—1900 рр., коли він написав низку картин, де втілив героїчні епізоди національної історії, мальовничі пейзажі степової України, портрети. Не обминув художник і побутового жанру. Зокрема, його увагу привернули гомінкі ярмаркові ситуації, зображення яких

С. Васильківський. Ярмарок у Полтаві. 1902. Полотно, олія. Сумський художній музей.

було особливо популярним в українському мистецтві другої половини XIX ст.

У картині "Підторжя. Полтавщина" (90-ті рр.) він трактує цю ситуацію в дещо звуженому епізоді, зобразивши на передньому плані гурт людей, які ведуть між собою якусь розмову чи, можливо, торг. Ярмаркова обстановка вгадується лише на дальньому плані, де сновигають людські постаті й видно містечкову будівлю, схоже, не житлового призначення. В іншій картині "Ярмарок у Полтаві" (1902) художник розгортає широку панораму ярмарку: на площі скупчилася безліч людей з возами, кіньми та іншою худобою, а на першому плані — гончар зі своїм крамом та жінка, що, нахилившись над виробами, вибирає собі покупку.

С. Васильківський часто вводив у свої пейзажі побутові сюжети, таким чином підсилюючи інтимно-поетичне звучання мотиву. Ці сюжети є органічною часткою зображуваного ландшафту, але аж ніяк не пасивним стафажем. Вони відзначаються етнографічною достовірністю, виражають гармонійну узгодженість життя й діяльності людини з оточенням, з навколишньою природою.

У картині "Побачення" (1894) зображено краєвид, оповитий теплим маревом літньої днини, з дорогою попід тинами селянських городів, з тінистими деревами на узвишші, просторою далечиною і високим небом. У цьому умиротвореному куточку, біля тину, усамітнилася молода пара: козак, який щойно прискакав на своєму коні, та дівчина. Точиться неквапливa розмова, плин якої співзвучний тиші, що сповнює природу. Тут художник поєднує історичний, побутовий і пейзажний мотиви.

Етнографічно-побутовий, емоційно визначений мотив покладено в основу картини "Травневий день" (90-ті рр.), де на тлі природи у поетичному ключі розгортається звичайна буденна сцена. На широкому селянському подвір'ї біля хати, що стоїть серед гущавини дерев, на другому плані видно жінку, яка пора-

М. Самокиш. Тройка. 1917. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

еться по господарству. На першому плані — друга жінка з відрами на коромислі та селянин, котрий, припавши до відра, жадібно п'є холодну воду, вгамовуючи спрагу.

Герої картин С. Васильківського неодмінно чимось зайняті. Вони пасуть овець ("Ранок. Отара в степу", 1884), пливуть у човні по широких водяних плесах ("Дніпрові плавні", 1896), у призахідну передвечірню пору чи туманним ранком полюють на дичину на річкових болотах ("На річці Орелі", "На качок", обидві — 1900), переправляються неквапливими волами через брід ("Воли біля броду", 10-ті рр. XX ст.), під палючою спекою лагодять чумацькі вози ("Чумацький Ромоданівський шлях", 1902), співають колядки в зимовий морозний вечір ("Колядки", 1900; "Різдвяні святки на Полтавщині", 1901). У кожному випадку присутність людини в пейзажі привносить відчуття зрівноваженого плину життя, одухотворює природу.

Побутові мотиви часто вводив до своїх пейзажів-мініатюр Іван Похитонов (1850—1923). У композиціях "Зимові сутінки на Україні" (1886), "Отара на тирлі", "Подвір'я замку" (1883) побутовий сюжет надає особливого звучання мотиву, своєрідно "документуючи" зображене.

Батальний жанр став покликанням вихованця Петербурзької Академії Миколи Самокиша (1860—1944). Цьому жанру художник зберігав вірність до кінця своїх днів. Під враженням подій російсько-японської війни 1904—1905 рр., учасником якої він був, художник створив картини "Путилівська сопка", "Після бою. Забутий", "Сутичка роз'їздів" (усі — 1906—1908), в яких продовжив традиції В. Верещагіна. Вправний рисувальник, він досконало знав анатомічну будову коней і вмів переконливо передавати їх пластику, напруженість руху, безпомилково показати коня в різних ракурсах і поворотах. Цю здатність він використав у картині "Тройка" (1917), де з надзвичайною екс-

пресією передав шал мчання трійки запряжених в сани коней, що нестримно летять засніженими просторами.

Зображенням епізоду з подій Першої світової війни в картині "Допит полонених угорських гусарів" (1915—1916) розпочав свій творчий шлях Карпо Трохименко (1885—1979), учень батальної майстерні М. Самокиша в Петербурзькій Академії мистецтв.

У галузі тематичної картини, де органічно поєднувались елементи побутового, портретного і пейзажного жанрів, успішно працював Семен Прохоров (1873—1948). Як майже всі учні І. Рєпіна, він був вправним рисувальником, але насамперед мав смак і потяг до соковитого, артистичного живопису, що виявлялося в застосуванні засобів пленеризму або спробах стилізації на основі іконописних колористичних здобутків, до яких він вдавався в кінці 1910 — на початку 1920-х рр.

Утім, захоплення декоративно-орнаментальною системою не спричинилося до втрати ним рєпінських принципів психологічного вмотивування сюжету. У картині "Хвора дитина" (1909) він правдиво передає тривогу матері, схвильованої хворобою дитини, детально відтворює побутові подробиці обстановки тіснуватого кутка міського житла.

Українська побутово-етнографічна тематика посідає помітне місце і у творчості багатьох російських художників, які виявляли свої симпатії до України, захоплюючись мальовничістю її природи, народного побуту.

Наприкінці 70—80-х рр. з'явилися твори ОлексіяКівшенка (1851—1896) ("На поромі", 1877; "Єврейське весілля на Київщині", 1879; "Ярмарок", 1879) на сюжети з українського життя. Широку велелюдну панораму сільської околиці створив він у картині "З'їзд на ярмарок" (1882), де відобразив строкатий натовп людей, що сходяться і з'їжджаються на ярмарок. Для картини "Прощання парубків з Ганною" (1882) він обрав сюжет повісті М. Гоголя "Майська ніч".

Українською тематикою захоплювалися брати Маковські. Багато українських краєвидів та побутових ситуацій відтворив Микола Маковський (1842—1886). Серед цих робіт вирізняються картини "На оранці" (1882), "Ярмарок на Україні" (1883), "Жнива на Україні" (1885), "Відпочинок на жнивах" (1885).

Доброю обізнаністю з побутом українців в його різноманітних проявах відзначаються твори Костянтина Маковського (1839—1915). Водночас його творам властива певна ідеалізація образів.

Сцени ярмарків, народних гулянь, свят і обрядів широко показані у творах Володимира Маковського (1846—1920). Картини "Дівич-вечір" (1888), "Ярмарок у Полтаві" (1882), "Кінний ярмарок на Україні" (1885), "Мати і дочка" (1886), "Відпочинок на шляху з Києва" (1888), "Свято на Україні" (1898) та інші — це великі композиції з розгорнутими сюжетами і психологічними характеристиками дійових осіб.

Тісно був пов'язаний з Україною Ілля Рєпін (1844—1930). Основну увагу художник зосереджував на психологічних сюжетах з української історії доби козаччини. Побутові мотиви в малюнках "На цвинтарі" (1879) та "Козачок" (1880) є превалюючими. Яскраві індивідуальні характери, загальний настрій молодої радості життя відтворив І. Рєпін у картині "Вечорниці" (1881).

Та зв'язок І. Рєпіна з Україною не вичерпувався тільки творчістю. Він був зв'язаний з нею своїм народженням, мав особисті стосунки з багатьма українськими художниками, переважна частина яких була його безпосередніми учнями або перебувала під його могутнім впливом. І своєю творчістю, і діяль-

ністю педагога, й особистими контактами з митцями І. Рєпін справляв певний вплив на художнє життя України, сприяв розвитку художньої освіти, бо як професор Петербурзької Академії мистецтв навчав багатьох вихідців зі своєї батьківщини.

Важливе значення в розвитку й утвердженні побутового живопису мала діяльність художників одеського осередку. Помітне місце серед них належить Миколі Кузнецову (1850—1929). Він поєднував у собі дар жанриста і портретиста. Надзвичайно обдарований живописець, майстер невеличких пейзажно-жанрових композицій, Кузнецов з перших кроків у мистецтві привернув до себе увагу пошуками в галузі колориту. У 1880 р. він відвідав Париж, міста Німеччини, де в музеях уважно вивчав класичне мистецтво, цікавлячись майстерністю всесвітньовідомих митців. А вже 1881 р. на XI пересувній художній виставці він експонував картини "Об'їзд володінь" (1879), "У свято" (1879—1881). Ці картини безпосередньо з виставки придбав П. Третьяков. У листі до Ф. Петрушевського І. Крамськой писав: "Товариство збагатилося, безперечно, двома талановитими художниками — новими і зовсім невідомими досі, талантами першого розряду (тобто нашого російського розряду) — Суриковим і Кузнецовим" [26].

Сонце, повітря в жанрових композиціях, їхня простота і майстерність виконання відразу привернули увагу до молодого митця. У подальшому його доробку формуються ніби дві лінії, які, проте, майже не перетинаються, — це його портретні твори і жанрові полотна. Ці лінії уособлюють різні грані творчого таланту Кузнецова.

Молодого митця захопили пошуки пленерності. Твори В. Полєнова, В. Сєрова, нарешті І. Рєпіна, з яким художник не просто спілкувався, а й разом творчо працював, мали великий вплив на його мистецьке зростання. Участь в абрамцевському гуртку (в маєтку С. Мамонтова), коли там сконцентрувалися вагомі мистецькі сили (В. Васнецов, В. Полєнов, М. Врубель, В. Сєров, І. Рєпін, К. Коровін та ін.), приїзд В. Сєрова до маєтку М. Кузнецова восени 1885 р. — усе це дало свої наслідки.

М. Кузнецов спирався на передвижницькі принципи. Для його творів характерний інтерес до розгорнутої оповіді й водночас до пленерного відтворення навколишнього середовища. Він уникає багатофігурних сцен, а приділяє більше уваги зображенню широких степових просторів з дзвінким прозорим повітрям, пронизаним теплим сонячним промінням.

У картині "У свято", попри високий горизонт, що доходить майже до верхнього зрізу картини, відчуваються неозмірні степові обшири. Художник ретельно виписує кожну рослину, кожну травинку, на якій горілиць лежить, спочиваючи, дівчина. І це допомагає відчути духмяність повітря, дає документально точне відтворення південної природи, її щедрої флори.

Водночас яскраве вбрання дівчини сприймається як звучний мажорний акорд, наповнюючи картину спокійним емоційним звучанням, настроєм мрійливості й святковості водночас.

На тлі широкого степового простору постає дія в картині "Об'їзд володінь". Тут зображено поміщика, котрий під час огляду своїх угідь застав селянина, що вийшов полювати на "чужій" території. У композиції промовляє кожна деталь. Це дає можливість точно сприймати і розуміти сюжет. Легка бричка,

---

[26] *Крамской И. Н.* Письма. — Москва, 1937. — С. 217.

М. Кузнецов. У свято. 1879—1881. Полотно, олія. Державна Третьяковська галерея, Москва.

на якій сидить пан, погрожувальний жест його руки, енергійний розворот його постаті та насторожена поза пса, готового щомиті кинутися на "ворога", привносять відчуття динаміки при зовні статичній сцені. Контрастом до цієї групи є кремезна постать похнюпленого селянина, жалюгідного у своїй безпомічності. Це надає виразності мотиву соціальної несправедливості.

До теми з життя пореформеного селянства звертається художник у картині "На заробітки" (1882), де зображено групу заробітчан. Зі своїми скромними пожитками вони розсипалися по широкому степовому шляху і, здається, тягнуться нескінченною вервечкою, гублячись вдалині. Подорожні заглиблені у свої невеселі роздуми. Розрядку в цей зосереджений і розмірений рух вносить сцена в лівій частині композиції, де змальовано парубка в брилі, котрий заграє зі своєю попутницею.

Усі три картини видовжені по горизонталі (за шириною формату), що викликає відчуття неозорості степових просторів. У цих композиціях виявилася гостра спостережливість художника. У них постає галерея яскравих етнічних і соціальних типів, правдивість життєвих ситуацій. Є тут і певні сатиричні елементи, як, зокрема, в "Об'їзді володінь", де художник виводить образи марнославних поміщиків, котрі пихато намагаються користатися своєю владою, обмеженою їх суспільним становищем у пореформені роки.

Художник надає великого значення вирішенню колористичних завдань. Живопис його творів позначений дзвінкою барвистістю, світлоносністю кольору. На початку XX ст. Кузнецов захоплюється широким імпресіоністським мазком, але скоро повертається на колишні позиції, застосовуючи ретельне моделювання пластичної форми.

Крім зображення образів селян, які втілюють фізичну красу простих людей,

М. Кузнецов. На заробітки. 1882. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

їхню силу і витривалість ("На заробітки", 1882; "На сінокіс", 1884; "З роботи", 1886), художника приваблюють теми з поміщицького життя й побуту ("Старий поміщик", 1884; "Прогулянка на селі", 1885; "Після обіду", 1883). Останній з названих творів, де портретно зображено певних осіб (Д. Я. Кузнецова — брата художника, О. І. Мечникову та її сестру), що відпочивають на терасі перед поміщицьким будинком, поєднує в собі всі ознаки жанрової композиції з розвинутим сюжетом і портретні риси. Портретністю відзначаються й персонажі картини "На заробітки", прототипами яких були конкретні люди з близького оточення художника, родичі його дружини, простої селянки, з якою М. Кузнецов одружився супроти волі свого батька, поміщика-самодура. "Дівчина, що йде поряд з підводою, — пише один із дослідників, — дружина Миколи Дмитровича. Ця картина висіла в домі Кузнецових на самому видному місці" [27].

Змішані елементи побутового й портретного жанрів характерні й для творів "Селянка у полі" (1882), "Ключниця" (1887), де художник також зобразив свою дружину, відповідно узагальнюючи, типізуючи портретний образ.

У "Ключниці" немов сконцентрувалися найвищі здобутки художника в перше десятиліття його мистецької діяльності. Природність і оптимістичність почуттів молодої вродливої жінки наче втілюють ідеал людини, яка знайшла своє щастя в затишному домі, у турботах про сім'ю. Героїню твору змальовано майже на повен зріст. У виразі її усміхненого обличчя, у манері невимушено й незалежно триматися відбивається почуття власної гідності. У цій розквітлій, впевненій у собі жінці ледь впізнається та маленька селянська дівчина, в яку так палко закохався молодий ми-

[27] *Барабаш Ф.* Академик живописи // Вечерняя Одесса. — 1983. — 3 сент.

тець і яку так майстерно зобразив на портреті-етюді "Селянка у полі".

Цей етюд, створений під час роботи над картиною "На заробітки", художник малював одночасно з такими пленерними творами, як "У відпустці" (1882), "Ремонтер" (1885), "Прогулянка в селі" (1885), "Мировий посередник" (1887), які В. Стасов назвав "живописними і типовими" [28], підкреслюючи, що вони "сповнені сонця".

В останнє десятиріччя XIX ст. і перше XX ст. М. Кузнецов зосередив свою творчу енергію на портретному жанрі. Проте в другій половині 1900-х рр. художник знову звертається до народних мотивів, коли з'явилися такі його твори, як "Наймичка" (1905), "Збирання винограду" (1907), "Малоросіянка" (1909), "Боротьба. Болгаро-сербська колонія біля Одеси" (1914).

Нові пошуки емоційної виразності в зображенні сцен на відкритому повітрі — характерна ознака 80-х і особливо 90-х рр. Об'єднати ліричність природи і душевний стан людини — завдання, яке кожен художник того часу вирішував по-своєму. Та спільним у їхніх пошуках було прагнення не лише правдиво відтворити природний мотив як органічне середовище людського буття, а й втілити саме внутрішнє життя природи, одухотворити її, немов поєднавши настрої людини та довкілля.

Одним із таких художників був Киріак Костанді (1852—1921), чи не найпоетичніший художник одеського осередку, тонкий колорист. Грек за національністю, К. Костанді народився в сім'ї рибалки поблизу Одеси. За сприяння і з допомогою І. Айвазовського після закінчення Одеської рисувальної школи 1874 р. вступив до Петербурзької Академії мистецтв, яку закінчив 1884 р. і повернувся до Одеси. Для становлення його як художника велике значення мали спілкування і дружба з І. Рєпіним, А. Куїнджі та іншими художниками-передвижниками. У цей час передвижницький рух досягнув стадії свого найвищого розквіту, й ідеї його мали значний вплив на становлення власної творчої позиції К. Костанді. Він бере активну участь у передвижницьких виставках, а з 1887 р. стає дійсним членом Товариства пересувних виставок. Костанді працював і як педагог і був одним із ініціаторів створення в Одесі Товариства південноросійських художників.

Першим творам художника властива зацікавленість соціальними мотивами, концепція яких обумовлювалася впливом передвижництва ("Біля хворого товариша", 1884; "В люди", 1885; "Хвора на дачі", "Побачення", 80-ті рр., та ін.). Для них характерний розгорнутий сюжет, продумана психологічна зав'язка цього сюжету, міцне пластичне моделювання форми.

Основою картини "Біля хворого товариша" стала невтішна доля співучня К. Костанді по Академії К. Кудрявцева, який помер, не знісши злиденного життя у так званих академічних "казенках" — помешканнях для бідних студентів. Він зображує студентів, які прийшли провідати й підтримати дух кволого, виснаженого тяжкою хворобою товариша. Художник детально змальовує убоге житло, розкриває трагічність приреченого на неминучу смерть.

Виразний психологічний мотив художник розробляє в картині "В люди". Гранично простий за сюжетом твір дає привід для роздумів про майбутню долю юної дівчини, майже підлітка, яка в пошуках роботи їде у вагоні третього класу. Картина небагатослівна за деталями. Її основу становить постать дів-

---

[28] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. — Москва, 1952. — Т. 3. — С. 16.

М. Кузнецов. Селянка у полі. Етюд до картини "На заробітки". 1882. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

чини, зображеної крупним планом на тлі скромного оснащення вагона. Але вся увага зосереджена на внутрішньому стані героїні, яка заглибилась у роздуми про своє майбутнє, про незвідані житейські шляхи. За допомогою світла, що вихоплює з похмурого тьмянистого оточення обличчя селянської дівчини, художник акцентує на ньому увагу. Дівчина задумливо вдивляється крізь вікно в незнайому далечінь, безсило опустивши на коліно розслаблену праву руку, а ліву нерішуче поклавши на раму відчиненого вагонного вікна.

Ці деталі розраховані на огляд по діагоналі знизу догори і навпаки — з нижнього правого кута у верхній лівий. Особливу роль у композиції відіграє великий отвір вікна, що зупиняє погляд і зосереджує його на обличчі дівчини, на її скромному, але акуратному вбранні. Її вродливі риси, засмучений настрій, непривітне оточення емоційно настроюють глядача на співчутливий лад.

Мінорно-співчутливі настрої — один з лейтмотивів образного звучання творів К. Костанді, що в ранніх роботах визначається через сюжетні колізії.

Уже в перших жанрових полотнах К. Костанді приділив увагу колористичним проблемам. Так, зокрема, у картині "В люди" колір стає одним із емоційних та композиційних компонентів, він дозволяє акцентувати увагу на основному смисловому вузлі твору за допомогою вияскравлення дзвінких кольорів вбрання дівчини на приглушеному тлі. Проте тут ще значною мірою звучність кольору помітно приглушується жорсткістю пластичної форми.

Після закінчення Академії та переїзду до Одеси художник звертається до інших тем: відтворює свіжість зелені, буяння молодої рослинності, відчуття прозорості світлоповітряного середовища. У цих картинах К. Костанді по-новому вирішує проблему простору. Він, подібно до імпресіоністів, фрагментарно будує композицію, внаслідок чого зображений сюжет виглядає як невеличка частка великого світу і отримує переконливе життєве вмотивування.

Наприкінці 80 — на початку 90-х рр. художник створює два варіанти композиції на тему "Страсний четвер", що виникли під враженням ліричних мотивів північних районів Росії, які він тоді відвідував. Сюжет їх простий. К. Костанді зображує людей, які вийшли з храму на міську вулицю із запаленими свічками. Але, незважаючи на простоту, зображення набуває задушевного ліричного звучання, що досягається обігруванням ефекту освітлення. Цей ефект ґрунтується на виявленні гри пригаслих кольорів надвечірніх сутінків і мерехтіння свічок на його тлі.

Вдаючись до використання складних співвідношень теплих і холодних відтінків, передаючи мерехтливу гру світла від запалених свічок на обличчях та постатях людей, художник досягає проникливого відчуття краси сюжетного дійства. Голубуватий у надвечірніх сутінках силует собору, м'які рожевуваті вечірні відблиски променів сонця, що сховалося за обрій, доповнюють емоційний лад. Затишшя, що панує в природі, й той урочистий настрій, який сповнює людей, котрі неквапливо виходять з церкви, напрочуд тонко передають благоговійну таємничість, відчуття романтичної надзвичайності передсвяткових Великодніх днів.

З 90-х рр. творчість Костанді, попри невигадливість простих сюжетів, набирає філософічного спрямування і позначається роздумами про гармонію відносин людини з навколишнім світом. Художник заглиблюється у всебічне засвоєння засобів пленерного живопису, вияскравлюючи свою палітру, посилюю-

чи її світлоносність, використовуючи багатство колірних рефлексів.

Важливе значення для розвитку і зміцнення колористичних пошуків мали поїздки за кордон. У 1887 р. К. Костанді відвідує Францію, Німеччину, Австрію, Італію, 1894 р. — Париж, Австрію, Німеччину. У Парижі він захоплюється живописом імпресіоністів, але найбільший вплив на нього справили художники-барбізонці. Збагачений новим досвідом, художник майстерно передає соковиту зелень, барвистість квітів, враження вранішньої прохолоди чи сліпучість південного сонця.

У його жанрових творах дедалі більше місце посідають пейзажні мотиви, в яких майже розчиняються побутові сцени. Ці мотиви суттєво визначають емоційний лад картин. Послідовно розробляючи тему "природа і людина" або, інакше кажучи, "людина в природі", художник посилює камерність невибагливих сюжетів, надає їм лірико-інтимного звучання.

Після повернення з-за кордону Киріак Костанді створює полотна, позначені новими рисами. Одне з них — "Гуси" (1888), де він зображує зграйку гусей, що пасуться у свіжо-зеленій траві на пагорбку. Аналогічний мотив лежить в основі композиції "Дівчина з гусьми". Дівчина, пасучи двійко гусей, сидить у соковитій буйній траві під дрібними кущиками, схилившись над рукоділлям. Усе тут дихає спокоєм і умиротворенням, розлитим у затишному куточку природи, у безтурботному настрої дівчини, у тому, як мирно поскубують гуси травичку. Художник підіймає горизонт до найвищого краю і тим самим посилює відчуття камерності, затишку, лагідної тиші. В основі цих роздумів — тонкі естетичні переживання, емоційно в поетичному регістрі втілені засобами колориту. "У пластичних мистецтвах, — писав К. Костанді, — зовнішність відіграє першорядну роль, без неї немає мистецтва; але сама тільки зовнішність, навіть жива, навіть першорядна, без ідеї — ще не повне мистецтво. Поєднання зовнішності з внутрішнім змістом, з масштабом втіленої ідеї і буде завершеним витвором мистецтва" [29]. Саме завдяки розвинутому колористичному обдаруванню художник і досягав цієї пластичної довершеності.

З глибокою щирою людяністю передає Костанді чистоту та ніжність стосунків між двома старенькими — подружньою парою в картині "Старі" (1891). Вони присіли на лавочці, пригрівшись на теплому весняному сонці. Є щось щемливо зворушливе в їхніх постатях, у їхньому зовнішньому вигляді, у тій усамітненості, що вони знайшли у великому місті, у щирості їхніх почуттів, зігрітих теплим сонячним промінням.

Тут відсутній розгорнутий сюжет. Двоє старенький наче загубилися на тлі широкої панорами міста, виокремлюючись на ній темним силуетом. Вони контрастують з довкіллям. Таким чином, художник на протиставленні досягає тонкої згармонійованості настрою згасаючої старості й природи, що, набираючи сили, життєрадісно наснажує. У цій картині, як і у низці інших, пейзаж, вирішений засобами пленерного живопису, є чи не домінантним компонентом художньо-образної структури твору.

У доробку К. Костанді є чимало полотен, що увібрали риси кількох жанрів — побутового, пейзажного і портретного. Такі твори були досить поширеними у творчості передвижників та художників інших об'єднань, варто пригадати подібного плану твори І. Рєпіна, В. Сєрова, М. Рябушкіна, М. Нестерова.

---

[29] Мастера искусства об искусстве. — Москва, 1970. — Т. 7. — С. 517.

Для сюжетних творів К. Костанді, як і для його "чистих" пейзажів, камерність стає характерною рисою. У нього немає (за рідкісним винятком — "Старі") панорамно широких зображень, майже завжди це органічно злиті сцени, позначені внутрішньою єдністю людини й природи. "На дачі", "На терасі" (обидві — 1899), "Вечір. Скрипаль", "Сімейна ідилія. Первісток" — усі ці твори вирізняються тим, що в них пейзаж стає не лише невід'ємним елементом, а й красномовним виразником настрою зображених. Вечірнє освітлення, темна в сутінках зелень садів і світлі силуети далеких дзвіниць на обрії сповнюють композицію "Вечір. Скрипаль" чарівною музичною поетичністю.

У композиції "На терасі" художник досягає справжньої гармонії в зображенні дітей та дружини. ...Лагідне сонячне світло, що заливає дерева, м'яка прохолода на терасі, де сидять молода вродлива жінка з шитвом у руках і двоє діток, — усе немов пронизане світлим, спокійним сприйняттям і виражає радісне, поетичне ставлення художника до зображуваного. Носієм емоційного начала тут стають не лише характеристики персонажів (вони досить виразні та переконливі й дають можливість пізнати, хто саме змальований) і не стільки предметне середовище (хоча й конкретне), скільки світло та повітря, той "пленерний" соковитий і барвистий живопис, що передає неповторну емоційну атмосферу відтвореної сцени.

Кульмінаційним твором такого плану є картина "Сутінки. Бабуся жене корову" (1897), де відображено правдивий, не прикрашений, а взятий у всій життєвості, у всій типовості повсякденний епізод із сільського побуту. На полотні бачимо стареньку, яка курним степовим шляхом жене з пасовиська додому корову. В руках у неї лозина і глечик. Це типовий образ людини праці. Згорблена постать старої, зморшкувате, потемніле від років обличчя, натруджені руки, важка хода видають людину похилого віку, життя якої минуло в тяжкій повсякденній праці й турботах. Літні сутінки, що згущуються, панорамно-широкий краєвид переконливо передають як особливості степового краю, так і мить, коли спадає вечірня пітьма та поступово оповиває землю. Водночас цей мотив набуває відповідного образного філософського підтексту, в якому проникливо звучить чарівно-неповторний настрій вечора у природі й тихого вечора в людському житті.

Філософічність роздумів художника нерідко виражається в особливостях виявлення часових засобів. У його картинах дія, а відтак плин життя розгортаються неквапливо. Нерідко художник звертається до мотиву усамітненості, полишаючи своїх героїв, заглиблених у роздуми, сам на сам з природою. Такими є картини із зображенням ченців, які неквапливо прогулюються монастирським садом або відпочивають серед розкішного буйноцвіття ("Рання весна", "Бузок квітне", обидві — 1892; "Бузок", 1902; "Пізні сутінки. Серпневий день" та ін.). Своїми темними сутанами вони ніби контрастують з природою, сповненою життєдайної сили і оптимістичних настроїв. Водночас вони складають єдине ціле в художньо-образній структурі, відтінюючи своєю присутністю її поетичну принадливість. Навіть у композиції "Самотній" (де герой зображений в інтер'єрі) художник використовує мотив буяння природи, що проглядається крізь вікно і своїм святковим настроєм підкреслює відчуття самотності одинокої людини.

Певний символічний елемент властивий двом картинам К. Костанді — "Світла хмарка" (1906) та "Синя хмара"

К. Костанді. Бузок квітне. 1892. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

(1908), в яких художник в однотипних композиціях розвиває чехівську тему “Вишневого саду”. І тут, і там він зображує ту саму старовинну дворянську садибу з того самого місця, але надає композиціям різного змісту. У першій картині, що перегукується з творами В. Борисова-Мусатова, бачимо на другому плані фасад старовинного поміщицького будинку, що потопає в зелені дерев, з красивою доглянутою клумбою, посипаною золотавим піском доріжкою. На їхньому тлі — три безтурботні грайливі панянки у вишуканих вбраннях. Своєю грацією вони нагадують героїнь картин В. Борисова-Мусатова. У другій картині те ж саме — подвір'я, будинок і сад. Скрізь — запустіння і здичавіння: напівзруйнований портик, вирубані дерева, стоптана клумба, поросла травою доріжка. А на місці колишніх молодих панянок — пристаркувата пані з ковінькою. Небо затягнула темна хмара, посилюючи гнітюче враження людської самотності.

Якоюсь мірою К. Костанді, вдаючись до історичної ретроспективи, наслідував пошуки “мирікусників”, зокрема В. Борисова-Мусатова і К. Сомова. Але разом з тим у пластиці він залишився на власних позиціях.

Соціально загостреною тематикою в дусі традицій 60-х рр. XIX ст. відзначалася творчість Миколи Скадовського (1846—1892). Свої сюжети він часто брав із життя простого народу. Змальовуючи злиденність його існування, художник у жанрових творах дотримувався неприхованого викривального пафосу (“Безпритульні”, 1883).

З відтінком іронії трактує художник сюжет багатофігурної композиції “Полювання його превосходительства” (“Невдалий постріл”, 1886). Дія відбувається на тлі переліска, освітленого останніми променями призахідного сонця. Сюди на полювання прибув високопоставлений сановник. Він щойно не влучив у пригнану дичину, викликавши тим самим жваву реакцію людей, що зі-

бралися на місці полювання. Невдалий постріл збив пихату самовпевненість невдахи-мисливця, осоромив його. Сцена сповнена пожвавлення. Хтось гарячково жестикулює, хтось, жалкуючи за втраченою нагодою, почухує потилицю чи байдуже спостерігає за тим, що відбувається, а хтось співчутливо поглядає на самовпевненого сановника. І лише в природі панують тиша та спокій, стривожені недавнім пострілом і появою зляканої дичини.

Соціальною гостротою позначена картина "По Володимирці" (1891), написана на два роки раніше відомої левітанівської "Володимирки". У ній художник торкається скорботної і актуальної для передової російської інтелігенції теми, зобразивши епізод, що розгортається на шляху, де пройшли цілі колони каторжан. Розмита осінніми холодними дощами дорога, обабіч неї — похилені телеграфні стовпи. Старим перекошеним мостом проходить група каторжан у супроводі конвоїрів. Усе пройняте відчуттям безвиході й приреченості.

Картина справила глибоке враження на передову громадськість. В "Одесском листке" про неї писали: «Це скорботна сторінка, вихоплена з життя "Мертвого дому"... Дерев'яним мостом похмуро бреде партія арештантів у своїх сірячинах. Кругом конвой, за ними — підвода з убогим скарбом. Арештанти йдуть уповільненим кроком, з прокльонами на вустах або рабською покорою невмолимій долі, на заслання, на каторгу, в холодний безпросвітний край сліз та скорботи. Збоку... молодий арештант прощається зі старенькою матір'ю. Жовте, вкрите зморшками старече обличчя виснажене горем, виплакані очі з сумом дивляться на своє дитя. Вона пригнічена тягарем розлуки; вуста шепочуть безпорадно слова любові та ніжності. На цю тяжку сцену, спершись на рушницю, співчутливо дивляться конвойні солдати. А над всім цим — похмуре небо, навислі свинцеві хмари; сірий невеселий силует якогось містечка, грузька дорога, що зникає в туманній далині... Все це надзвичайно гармоніює з сюжетом картини, що так тисне серце» [30].

Драматизмом, співчутливим ставленням до знедолених "пропащих" людей відзначається картина М. Скадовського "Трактирний оратор" (1881). У центрі її композиції зображено головного героя, мабуть, завсідника напівтемного затхлого непривітного закладу, пристановища для обділених долею людей. Він патетично проголошує якусь промову, звертаючись кудись у простір перед собою. Але його ніхто не слухає, кожен з відвідувачів — зі своїми справами, дріб'язковими турботами.

Значного поширення та розвитку, художнього і змістового втілення соціально-побутова тематика досягла у 90-ті рр., на які припадає розквіт творчості таких одеських митців, як Соломон Кишинівський, Євген Буковецький, Петро Нілус, Юлій Бершадський, Данило Крайнєв, Герасим Головков та ін.

Тема "колишніх людей", що хвилювала Соломона Кишинівського (1862—1942), чи не найвиразніше втілилася у творі "Міг би бути людиною" (1891). По суті, це імперсональне портретне зображення з певним елементом сюжетності й моралізаторським змістом.

Художник зобразив представника соціальних низів. Чоловік у неохайному одязі має одутлувате від пиятики обличчя. Але, при всій занедбаності, він намагається зберегти почуття власної гідності. Це проявляється в демонстра-

---

[30] *Афанасьєв В. А.* Товариство південноросійських художників. — Київ, 1961. — С. 38.

тивному жесті руки з цигаркою, а форменний кашкет на голові засвідчує "благородне" походження цього завсідника шинків і нічліжок. В очах ще світяться відблиски інтелекту. І це ще більше посилює його жалюгідний вигляд, який примушує замислитися над причинами, що змусили цю людину опуститися на "дно" суспільного середовища. Втім, художник, підкреслюючи претензійність жесту, не впадає в іронічний тон, не збивається на карикатурність характеристики, а наголошує на трагічності становища свого героя, який ще повністю не втратив людської подоби, вселяє надію на можливість його виправлення.

Цю тему художник продовжує в картині "Прошеніє" (1889) на основі розгорнутої сюжетної оповіді. Він зображує інтер'єр шинку. За столом, на передньому плані, сидить завсідник цього закладу. З вигляду це якийсь колишній чиновник, котрий, заробляючи на чарку горілки, пише для неписьменної жінки, що сидить навпроти, прохання.

У руслі програмних засад передвижників С. Кишинівський трактує композицію "У буцегарні" (1897), сюжет якої розгортається в детальну новелу з міського життя, а точніше, з життя представників "дна", котрих доля зібрала в кутузці. Потрапивши сюди, вони по-різному реагують на своє становище, коли нівечаться людські натури, принижується їхня гідність. Через сюжетну ситуацію художник розкриває різні характери людей. Декотрим із них, помітно, вже не первина побувати за ґратами в тісній, холодній камері кутузки. Вони спокійно розляглися на нарах. Один байдуже потягується, щойно прокинувшись; інший у кутку спокійно палить цигарку, пускаючи цівку диму. Контрастує постать юнака в сорочці яскраво-го червоного кольору. Хлопець (а це помітно з його ошелешеного вигляду) вперше потрапив у такі обставини. Він глибоко приголомшений тим, що бачить, а вся його постать виражає глибокий розпач, безвихідь. Цей образ викликає співчуття до скаліченої долі людей, які стали жертвами нестерпних соціальних умов життя.

До теми недалекої минувшини звертався один із старших художників-одеситів Опанас Розмарицин (1844—1917), відображаючи соціальні аспекти життя Росії в 40-ві рр. Тим самим він дотримувався передвижницької тенденції, уникаючи ідеалізуючого спрямування у вирішенні сюжетних колізій та ретроспективних ремінісценцій у стилістиці. Художникові більше до вподоби детальна оповідь, драматизація сюжетної дії, багатофігурна побудова композиції.

У картині "Сорокові роки" (1908) Розмарицин вдається до популярного мотиву велелюдних і мальовничих ярмарків, з гоголівською пристрасністю і гостротою малюючи складність напружених соціальних взаємин. У гомінкому натовпі він виводить образи представників різних соціальних станів: жваво торгуються міщанки, походжають чепурні панночки, никають декласовані обірванці, на розкиданому на землі лахмітті спочивають старі стомлені люди та малі діти. У центрі — постать пихатого набундюченого городового, який допильновує порядку, чванливо обходить базарну юрбу.

У картині "Біля нижнього земського суду" (1913) художник зобразив натовп селян, зморених непосильною працею. Вони, шукаючи правди, зібралися біля входу до земського суду, жваво доводячи свою правоту. Але з вигляду байдужого чиновника, який з'явився на ґанку, із самовпевненості покликаних до відповіді їхніх кривдників видно, що справа їхня безнадійна. Таким чином, в обох творах з драматичною напруженістю

М. Бодаревський. Весілля на Україні. Понеділок. Молоді у поміщика. 1881. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

постає соціальна суперечливість життя в його безпосередніх реальних повсякденних проявах.

Драматичним ладом пройнята картина "Панахида" (1883), де зображено щільний гурт людей, які разом зі священиком прийшли на убогий сільський цвинтар віддати шану пам'яті небіжчику. Вони побожно стоять біля могили, перейняті смутком. Тут немає надриву емоцій, подія відбувається тихо і спокійно. Драматичне звучання сюжету істотно доповнюють сумовитий настрій осінньої природи, оголені дерева і протяжна далина краєвиду, що посилює журливу ноту.

Наприкінці XIX ст. в Одесі продовжували працювати художники старшого покоління, які певною мірою спиралися на засади академізму, підкреслюючи ідилічні ідеалізовані мотиви етнографічної тематики.

До таких художників належав Микола Бодаревський (1850—1921), автор численних салонних портретів, високопрофесійних і сентиментально-солодких жанрових композицій. Втім, незважаючи на відсутність у його творах соціальної загостреності, що концептуально віддаляла їх від передвижницьких позицій, в окремих сюжетах, взятих безпосередньо з життя, він зумів переконливо відтворити побутові сцени ("Сирітка", 1885; "Дівчина з гусьми", 1892; "Перший Спас на Україні. (Свято Маковія)", 1892). Характерною в цьому розумінні є картина "Весілля на Україні. Понеділок. Молоді у поміщика" (1881).

Є. Буковецький. У суді. 1895. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Тут в основу покладено звичай відвідин молодими під кінець весілля свого поміщика. Художник, не наголошуючи на соціальних мотивах, усе-таки дає відчути різницю між гуртом підпилих весільних гостей, котрі супроводжують молодих, і панами, які висипали з будинку на ґанок. Вони з поблажливою зверхністю спостерігають за невигадливими витівками селян на подвір'ї поміщицької садиби. Картина ретельно виписана в деталях. Вона правдиво передає ситуацію, зовнішній вигляд численних характерних персонажів, пожвавленість весільного дійства, святкову атмосферу.

Зрілим художником приїхав до Одеси уродженець Костромської губернії Геннадій Ладиженський (1853—1916). Захопившись місцевою природою, він написав низку пейзажів, в яких відтворив особливості ландшафту причорноморських степів. У 90-ті рр. він одним із перших звертається до індустріальних мотивів, до зображення портового життя, до образів робітників, втілених засобами жанрового живопису.

Серед цих творів вирізняється картина "Вивантаження граніту в одеському порту" (1899). На великоформатному полотні зображено двох робітників, які скидають з ношей величезні важкі кам'яні брили. Їхні постаті, сповнені міцної фізичної сили та витривалості, розміщені на передньому плані й становлять сюжетно-композиційний центр картини. Художник змальовує робітників з нижньої точки зору, надаючи їхнім постатям вагомої значущості, підкреслюючи відчуття сили. Позаду них відкривається широка панорама порту, де

художник через скупі деталі дає відчути злагоджену роботу.

У вигляді переднього вантажника, у сірій блузі, у кашкеті з лакованим козирком, у виразному впевненому погляді легко розпізнати потомственого робітника. Інший більше нагадує селянина, якого злидні привели на заробітки до міста. За цією групою, вдалині біля причалу, маячать якісь постаті. Їхній зовнішній вигляд свідчить, що це хазяї. Художник, протиставляючи групи переднього і дальнього плану, дає відчути природну силу трудівників і нікчемність їхніх роботодавців. Щоправда, картина, виконана в монохромній гамі, дещо втрачає в колористичному відношенні.

Картина Г. Ладиженського певною мірою перегукується з творами російського художника М. Касаткіна. З кола художників, які працювали в Україні, він найгостріше відчув і втілив тему з життя робітничої верстви населення та дав поштовх для розвитку цієї теми Павлом Волокидіним і Данилом Крайнєвим у їхніх портретах робітників у наступні десятиріччя.

Художники одеського осередку одними із перших в Україні звернулися до широкого показу міської тематики.

Як автор суто передвижницьких сцен із життя міщанства розпочав свій шлях учень Г. Ладиженського і К. Костанді Євген Буковецький (1866—1948). Незважаючи на успіх у жанрових творах, він згодом захоплюється портретом. Буковецький не відзначався видатним колористичним обдаруванням, проте був вдумливим психологом. Ця риса давала йому можливість створювати виразні індивідуальні характеристики окремих персонажів і зображеної ситуації в цілому. У першій картині "У багатого родича" (1892) автор зображує багату, але без смаку обставлену кімнату купецького помешкання. За масивним столом — господар дому, з характерною купецькою бородою. Перед ним, зіщулившись під непривітним поглядом, сидить знічений молодик, сумирно вислуховуючи нотації свого старшого родича. Його старий, поношений одяг, стоптане взуття, а також змарніле обличчя з ріденькою борідкою, запалі щоки засвідчують нужденне становище юнака, яке змушує його покірно ставитися до приниження, вислуховуючи пустослівні повчання. Лагідним поглядом співчутливо поглядає на сина мати, яка прийшла разом з ним прохати підмоги в багатого родича. Але з того, як непривітно зустрічає господар прохачів, у їхній скованості й несміливості відчувається, що вони не діждуться від самовдоволеного багатія жаданої підтримки.

Є. Буковецький був уважним побутописцем міського життя. Тематичне коло його творів — відтворення епізодів з побуту прикажчиків, дрібних службовців, прохачів. Він виводить образи представників різних професій і захоплень ("В архіві", 1894; "Фотограф-аматор", 1894; "Гра в шахи", 1895). Сюжет розгортається здебільшого в інтер'єрі міських приміщень, підпорядковуючись ретельно продуманій композиції.

Внутрішньо глибокого психологічного розкриття сюжетної ситуації Є. Буковецький досягає в картині "У суді" (1895). Перебіг судового процесу він розкриває через реакцію публіки, яка зібралася на слухання судової справи в залі засідання. Відповідно до цього художник будує композицію, обирає видовжений формат; на ньому в перспективі приміщення вишиковує ритмічний ряд кількох дерев'яних лав казенної установи, на яких сидять учасники і свідки судового процесу. Це дало можливість розташувати дійових осіб так, щоб оптимально розвинути сюжет, а основну увагу зосередити на виразі їх-

ніх облич, поведінці, а також підпорядкувати цій меті ущільнений картинний простір, що, охоплюючи незначну частину голого і непривітного інтер'єру зали, задає перший основний акорд у виявленні загального настрою. Він вносить відчуття якоїсь байдужості, відстороненості, ніби віддзеркалює безсторонність ходу судового процесу, що відбувається у невидимій, полишеній поза межами картини, частині зали. Таким чином, проминувши цю складову частину сюжету, художник увиразнює психологічну лінію, залишаючи глядачеві більше можливостей для самостійного осмислення сюжету, роздумів над ним.

Основними персонажами видаються дві дами інтелігентного вигляду, які сидять скраю на першій лаві. Вони вирізняються тим, що утворюють наймасивнішу щільну групу і займають передній план. У їхній зібраності, у тому пильному погляді туди, де відбувається суд, відчувається, що вони найбезпосередніше причетні до події, яка відбувається. На деякій відстані — чоловік і жінка в простому вбранні. Між ними, з другої лави, проглядає обличчя інтелігентного чоловіка. Душевний стан цих трьох засвідчує, що вони співчутливо реагують на хід судового процесу.

Між першою і другою групами переднього плану, у групі людей задніх рядів — голови двох чоловіків, які весело розмовляють. Як видно, вони байдужі до перебігу подій. Загалом, у цих рядах панує пожвавлення. Хтось проходить повз лаву вглиб інтер'єру. Інша група ліворуч, де зображено чоловіка, який звертається до настороженого, старого бороданя, котрий уважно прислухається до розмови цих двох, а також інші, перейняті влаштуванням якихось своїх справ.

Отже, і з реакції кожного з персонажів, і з їхнього зовнішнього вигляду, що засвідчує різний соціальний стан, і з їхньої поведінки видно — в цій казенній залі, зображеній художником, у цій ситуації зібралися люди, які прийшли сюди з різних причин, а тому і ставлення їхнє до події, що відбувається, різне.

Визначним одеським жанристом кінця 90-х рр. був Петро Нілус (1869—1943), учень К. Костанді та Г. Ладиженського в Одеському художньому училищі, вихованець Петербурзької Академії мистецтв. У його творах в широкому діапазоні тем і сюжетів постає життя міського люду. Він створив велику галерею типів різного соціального становища, людей різних професій, різної долі. Тут зустрічаються завсідники трактирів, майстрові люди, покоївки, лакеї, бродяги, інтелігенти, самовдоволені буржуа та ін.

Художник не розгортає складних сюжетних ситуацій. Його герої здебільшого залишаються на самоті або перебувають у товаристві когось із друзів чи близьких. Художника цікавить передусім сам персонаж, його життя, душевний стан, оточення, ситуації, в яких він перебуває ("У кав'ярні", 1901).

Твори П. Нілуса по-чеховськи місткі за змістом і лаконічні за побудовою замальовки буденних сценок. Він умів у звичній сцені побачити типове явище життя у всій його неповторності. Середовище, в якому існує зображена людина, стає в нього розповіддю про її долю, про її життя.

Художник створив ряд образів, виразивши своє співчутливе, але без відтінку сентиментальності чи мелодраматичності ставлення до людей "принижених і скривджених". Ці риси постають із перших його творів. Така його картина "По знайомих" (1892), де зображена старенька жінка, яка стоїть перед дверима квартири, збираючись подзвонити. Жалюгідний вигляд, похнюпленість і

П. Нілус. У кав'ярні. 1901. Полотно, олія. Одеський художній музей.

знічена поза, а також поношений, але охайний одяг, старенькі ридикюль, парасолька і капелюшок дають зрозуміти безвихідь її становища, що змушує принизливо звертатися до заможних людей по допомогу.

Детальніше оповідає художник про зустріч двох друзів, які засіли в трактирі за чаркою ("Зустріч", 1892). Здається, чуєш, як точиться невесела розмова, спогади, відчутний жаль, можливо, за чимось втраченим, одного і співчутливість іншого.

Картини П. Нілуса не можна тлумачити однозначно. Вони не стільки оповідні, як настроєві, хто б не був зображений на полотні — лакей, який задрімав, чекаючи, поки розійдуться підпилі "гості" ("У прихожій", 1898), чи люди, змушені терпіти холоднечу ("На бульварі", 1895; "Продавець газет", 1896), чи покоївки, котрі чепуряться перед виходом на прогулянку ("Покоївки перед прогулянкою", 1893), чи дівчатко, що, опинившись у майстерні художника, з цікавістю розглядає його картину ("В майстерні художника", 1902).

Художник особливо любив мотиви самотності, де немає розпачливості чи інших психологічних нагнітань. Це скоріше мотиви роздумів, неквапливого плину життя, який вчувається у всіх його творах. Таким спокійним, розміреним плином позначене життя столяра-червонодеревника на картині "Відпочинок" (1896). Детально змальовано обстановку майстерні, каркас дорогого фігурного крісла на першому плані, шафу вглибині, верстат, інструменти, матеріал для роботи, залізну пічку для розігрівання клею, стружку на підлозі. Відчутно — це інтер'єр професіонала. Здається, що все тут пронизане розміреним ритмом життя, спокоєм, як і сама постать старого, зодягнутого, як належить людині його професії. Усе в творі продумано, виважено та узгоджено із внутрішнім душевним станом героя, з неквапливим ритмом і плином роботи, що на мить припинилася. Життя, замкнуте в цьому кутку майстерні, наче відпочиває, як відпочиває постать самого майстра, і набрало спокійних темпів, як і темп його роздумів...

На початку XX ст. П. Нілус полишає побутовий жанр. Захопившись проблемами кольору і символізмом, він відходить від "прісної" буденності, шукає нових шляхів і зосереджує увагу на пейзажному живописі.

Жанрові мотиви посідали досить важливе місце у творах таких самобутніх одеських художників-пейзажистів, як Герасим Головков (1863—1919) і Тит Дворников (1862—1922), які на початку XX ст., як видно з творів, зазнали певного впливу символізму і модерну.

Одна із ранніх картин Герасима Головкова "Морозний день. На санчатах" (1898) відзначається вмінням художника досягти суголосності настрою природи і психологічного стану персонажів. ...Засніжена сільська околиця. Із саморобними санчатами двоє селянських дітлахів у благенькому вбранні. Дошкуляє мороз. Один із хлопчаків, притупцьовуючи і скулившись, гріє замерзлі руки. Другий, сидячи на санках, насмішкувато поглядає на свого товариша. Але, здається, ні холод, ні благеньке вбрання не можуть завадити дитячим забавам, "затуманити" радісну принадливість свіжого пухкого снігу. Художник з невимушеною легкістю відтворює характери та поведінку хлоп'ят, захоплених своєю невибагливою розвагою.

У пейзажних творах художника потужно відлунюються постімпресіоністичні тенденції початку XX ст. ("Дубки", 1900-ті рр.).

О. Рачинський. Автопортрет. 1850. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Творчість західноукраїнських художників. Із посиленням національно-демократичного руху з кінця 60-х рр. XIX ст. пожвавлюється художнє життя і на західноукраїнських землях. У цей час формується середовище місцевих художників, які, здобувши освіту в західноєвропейських мистецьких академіях, прагнули відродити національне мистецтво і освоювали духовні пласти народної культури карпатського реґіону.

Провідну роль у розвитку художньої культури краю посів Львів. Тут наприкінці століття концентрується значна частина українських митців і виникають перші мистецькі товариства, влаштовуються виставки й починають виходити літературно-художні часописи, постає новий етап розвитку національної школи з виразними локальними ознаками.

Значний внесок у формування мистецьких напрямів через розроблення місцевої тематики зробили художники польського походження, які жили і працювали у Львові та інших містах Західної України. Переважна частина їх, захоплюючись природою і людьми цього краю, багато творів присвятила відображенню побуту, звичаям українського народу, краєвидам міст і сіл. Серед цих майстрів — львів'янин Олександр Рачинський, Андрій Грабовський з його увагою до образів українського простолюду, з шуканнями поглибленого трактування народного образу; ліричний інтерпретатор зображень селянської молоді з України Артур Гротгер; Вільгельм Леопольський з гостросюжетними замальовками життя міської бідноти; Міхал Годлевський, уродженець Львова, котрий здобув тут першу освіту і в творчості якого вагоме місце посідає українська тематика; Олександр

А. Гротгер. Дівчина з Борщович. 1850. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

Котсіс, що створив колоритні образи верховинців; Теодор Аксентович, якого називали "маляром народу руського"; Казимир Сіхульський з пошуками гармонійності народного образу, підкресленої декоративності в замальовках колоритних типажів; львів'янин, потомственний живописець Станіслав Рейхан — автор гострих замальовок з життя міста; Юліуш Макаревич з його драматизованими, монументальними за звучанням образами українських лірників.

Одним з перших художників у Галичині, демократична спрямованість творчості яких яскраво виявилася в трактуванні народних образів, був Корнило Устиянович (1839—1903), син галицького письменника Миколи Устияновича, вихованець Віденської академії мистецтв. Він був художником різнобічного обдарування, працював у галузі монументального і станкового живопису та графіки. Звертався також до історичного, побутового і портретного жанрів.

А. Гротгер. Хлопчик з Борщович. І. 1860. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

У творах, присвячених народному життю ("Гуцул", 1891; "Гуцулка", 1891; "Бойківська пара", 1870—1880), К. Устиянович виявляє схильність до романтизації народних образів. На картині "Гуцул" велично постає вродливий гуцульський леґінь. На ньому яскраво-червоні суконні штани, біла, оздоблена багатим вишитим візерунком сорочка, на плечі вільно накинутий темно-червоний кептар, через груди звисає мережана тобівка, на голові — темна гуцульська крисаня і постоли на ногах. Він гордо стоїть на тлі лісистих гір, впевнено опираючись лівою рукою на топірець, а правою тримаючись за рукоятку пістоля за широким щедро оздобленим чересом. Його могутня, фронтально поставлена і домінуюча в композиції постать сприймається як постать справжнього володаря гір.

В іншій картині — "Гуцулка біля джерела" (1891) художник, як і в першій, детально передає красу гуцуль-

А. Гротгер. Хлопчик з Борщович. II. 1860. Полотно, олія. Галерея мистецтв, Львів.

ського вбрання, захоплюючись декоративними оздобами кептаря, вишивкою на білому рукаві сорочки, ясно-червоними запаскою і крайкою. У постаті молодої гуцулки, яка прийшла по воду до гірського джерельця, підкреслена ніжність і грацийність. Вона, як окраса гір, стоїть, схиливши голову та перебираючи разок намиста на шиї. У дещо нарочитій позі, з легким вигином тіла стрункої і ставної дівчини, яка домінує на тлі зеленого й блідо-голубого краєвиду, вирізняючись яскравими барвами одягу, є деякий елемент театральності, властивий академізму.

У романтичному ключі трактує художник образи закоханих молодят у композиції "Бойківська пара", зобразивши їх серед гущавини сповненого таємничої тиші карпатського лісу. У стосунках своїх героїв художник розкриває їхні теплі почуття. В образах верховинців, позбавлених кори́сті й примусу, він прагне відшукати риси гармонійного ідеалу, який вбачає в злитті людини з природою.

У жанрових сюжетах К. Устияновича приваблює насамперед мальовничий народний побут. Ідеалізуючи і романтизуючи образи верховинців в академічно-

К. Устиянович. Бойківська пара. 1870—1880. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

му дусі, він прагнув розкрити їхню духовну красу і багатство, властиве їм почуття гідності. Стрункі й вродливі, грацйні в рухах, персонажі його творів сприймаються як носії високих моральних засад, життєвого та творчого начал. Червоний колір, яким щедро користується художник майже в усіх творах, посилює емоційний лад композицій, надає їм оптимістичного звучання.

До побутової тематики Устиянович звертався і в творах "Зустріч стрільця з ведмедем", "Стрілець і шинкарка", "Лірник на Личакові у Львові", "Хлопець, що грає на скрипці", "Мати з дитям після купелі", "Рай", "Черниця Мар'яна", "Гуцулка" (усі — 80—90-ті рр.). Але доля цих творів невідома.

Суперечливим був творчий шлях Теофіла Копистинського (1844—1916), сина незаможного чиновника з Перемишля, який здобув освіту в мистецьких академіях Кракова та Відня. З його постаттю пов'язані суттєві реалістичні здобутки, котрими після К. Устияновича збагатився портретний жанр. Образне і сюжетне коло цих його творів типове для мистецтва 60—70-х рр., коли прокинувся інтерес і посилилася увага до життя простого люду.

Глибоким співчуттям важкій долі селянства сповнені картини "Сирітка" (1870), "Погорільці" (1872—1873), "В селянській хаті" (1871), "Убогі" (1871).

Художник дотримувався етнографічної достовірності деталей обстановки, в якій розгортається сюжетна дія, але провідним мотивом виокремлював мотив соціальний, позначений симпатією до бідних людей, співчуттям їх убогості та горю. У картині "Вдова" (1884) він зворушливо передав трагедію пригніченої невтішним горем жінки, яка прийшла з осиротілими дітлахами на могилу чоловіка. Похмурий сільський цвинтар у пустельному краєвиді, непривітне осіннє небо, журливий ключ журавлів, що відлітають у вирій, створюють виразне почуття смутку і самоти.

Інші настрої з пасторальним забарвленням панують у невеликій, але монументально вирішеній картині "Петрування" (1873). Основою сюжету художник обирає народний звичай відзначати свято пастухів на день Петра і Павла. Він зображує гурт людей, які, пасучи худобу, зібралися на узліссі й влаштували веселе гуляння. Тут він звертається до засобів пленеризму, прагне узгодити світлову і колірну композиції, знайти відповідне піднесеному настроєві співвідношення тонів.

У названих вище творах Т. Копистинський продовжує в Західній Україні традиції Т. Шевченка так, як і К. Трутовський на Сході.

В останній період творчості Т. Копистинський виявляє схильність до символіко-алегоричних образів. У 1900-х рр. він створив картину "Сон русалки. Воскресіння України". Це багатофігурна композиція, що складається з жанрових елементів з романтично-сентиментальним трактуванням. У центрі — молода дівчина, яка сидить на землі, пробуджуючись від сну. Вона символізує Україну. Над нею стоїть молода жінка із зіркою над головою — символ Слави. Із цією яскраво освітленою групою контрастує темна крилата істота в подобі старого чоловіка, схожого на диявола. Вона — втілення темряви — повільно повзе по землі в супроводі сича та кажана — супутників ночі. У руці в неї клепсидра, мірило часу. Вглибині, на дальньому плані, бовваніє група руських князів, серед яких і Богдан Хмельницький. Ліворуч дрімає, сидячи на землі, лірник, а над ним ширяє в просторі крилатий геній, біля якого згуртувалися постаті сільських дітей та янголяток.

Усі постаті згруповані на тлі романтичного краєвиду з таємничою тінистістю дерев, старовинного замку, освітленого місячним сяйвом. При всій умовності й абстрагованості від конкретної життєвої достовірності алегоричні постаті композиції зберігають риси народного типажу. Композиція наповнена етнографічними елементами.

До побутового жанру звертався і сучасник К. Устияновича та Т. Копистинського Тит Романчук (1865—1911), відомий як автор численних картин з життя народу ("На водопої", 1893; "З дороги", 1898). Його твори прості й чіткі за композицією, виразні за колоритом, за трактуванням близькі до академічного живопису.

Народне життя було в центрі уваги Степана Томасевича (1859—1932), вихованця Краківської академії красних мистецтв. Його жанрові твори "Ой не ходи, Грицю...", "Гагілки", "Сільська наука", "Квашення капусти" (90-ті рр.) позначені ретельним виконанням і майстерним втіленням своєрідної краси життя людини серед природи.

Народні сюжети в картинах Олександра Скрутка (Скрутки), так само вихованця Краківської академії, а пізніше Мюнхенської, розкриваються як не-

від'ємна частка величного буття природи. Пейзаж у нього стає емоційним ключем до звучання образів у картинах "Вечір", "На лузі" (обидві — 1893), "Голландський рибалка" (1892), "Тиша" (1893), "Селянка" (1894).

З кінця XIX ст. мистецьке життя Галичини дедалі більше визначається діяльністю митців молодшого покоління, які зазнали впливу імпресіонізму, модерну та інших новітніх напрямів європейського мистецтва.

Дальший поступ образотворчого мистецтва Галичини, вихід її на обшири європейської художньої культури та подолання провінційної обмеженості значною мірою визначалися діяльністю Івана Труша (1869—1940). Він був знаний і як самобутній майстер живопису, і як громадський діяч, публіцист, літературно-художній критик. Здобувши добру і всебічну освіту в Кракові, він був обізнаний з європейською культурою та мистецтвом. У своїх стилістичних шуканнях багато уваги надавав пластичному опрацюванню форми, а на основі освоєння пленерних засобів вдосконалив колористичну гаму, надавши їй емоційної звучності.

Як і багатьох художників, його приваблювала оригінальність народних звичаїв карпатського краю, мальовничість повсякденного оточення його мешканців, барвистість народного одягу. Але перевагу митець віддавав таким побутовим темам, які цікавили його передусім своїм змістом. І. Труш не копіював пасивно навколишній краєвид чи селянське життя, а вивчав їх, аналізував і синтезував свої спостереження в нову художню структуру. Він не виписував ретельно етнографічних подробиць, деталей, а відбирав найістотніше.

Засобами освітлення і кольору Труш виявляє радість буття, створюючи його світлий образ на основі живописного потрактування барвистих елементів народного одягу. Таким чином, у єдине образне ціле синтезуються пластична форма, колір, характер сюжетної дії. Художник скупо застосовує пейзажне тло. Воно обмежене небагатьма деталями. Емоційна виразність побутових картин І. Труша полягає насамперед у простоті й виразності композиції, лаконізмі живописного рішення, у чіткому виявленні атмосферного стану навколишнього середовища.

Художник неодноразово звертався до теми гагілок — гуцульського звичаю веселими забавами відзначати прихід весняних свят. У першій композиції "Гагілки" (1900-ті рр.) та багатофігурній композиції "Великодня процесія" художник, зображуючи рухливу людську юрбу, тонко передає яскравість гуцульського вбрання в сонячному освітленні. По-етюдному широким мазком він підкреслює найхарактерніші риси дії і персонажів, враховуючи колористичні особливості пленерного зображення і не втрачаючи пластичної виразності відтворюваної форми.

У пізнішому варіанті "Гагілок" (1905) він знову створює узагальнений образ народного гуляння. У центрі композиції — рухлива група. Це дівчата, захоплені грою "жучок". Вони взялися за руки, утворивши поміст, по якому мають пройти двоє малих дівчаток. За грою, стоячи збоку, спостерігають старші дівчата і молодиці. Вони утворюють спокійну статичну групу. Композиційна побудова доповнюється постатями двох усміхнених дівчат, які прихилилися одна до одної, а також дівчини, що задумливо розглядає свій одяг. Сцена рясніє теплими жовтогарячими, жовтими, червоними барвами кептарів, хусток, спідниць, запасок, вишивок на білих сорочках під золотистим промінням весняного сонця, яке згладжує строкатість,

яскравість ясних кольорів, узгоджуючи їх гармонійне й радісне звучання.

Пожвавлена сцена сповнена руху і святкового настрою. Вона відбувається у весняний день біля церкви і неподалік сільських хат, котрі видно вдалині. Краєвид, на тлі якого розгортається відображена сцена, сприймається як органічна частка цієї дії. Ще безлисті дерева, блакитне небо і прозоре повітря дають відчуття весняної прохолоди і свіжості. Упевнена манера широкого письма, в якій витримано зображення, позбавляє картину зайвих подробиць і дозволяє акцентувати увагу на загальному емоційному сприйнятті святкового настрою, на єднанні людини й природи.

З образним ладом "Гагілок" перегукуються картини "Гуцулка біля церкви", "Гуцулка з дитиною" та "Гуцулка з дівчинкою" (усі — 1913).

У полотні "Гуцулка з дівчинкою" домінують яскраві барвисті сполучення, сонячне світло, яке об'єднує червоні, жовті, зелено-брунатні, блакитно-перлисті кольори в одну золотаво-жовтогарячу гаму. Зображуючи куточок довколишнього світу, художник немов відкриває для себе його закони і гармонію, прагне дослідити їх у кожній деталі. Постаті подано серед залитого сонцем краєвиду з далекою перспективою. Невеличкий гай, село вдалині так само, як і вбрання зображених, мають характеризувати належність їх до певного соціального кола. Проте художника насамперед цікавить пластична, колірна своєрідність видимого світу. Він радісно й захоплено вводить глядача в цей залитий сонцем краєвид, у далекий простір, виступаючи при цьому тонким аналітиком живопису. Кожний колір розробляється у відтінках, створюючи тим самим враження руху цього простору і визначаючи певне положення в ньому зображених гуцулок — білявої дівчини і маленької чорноволосої дівчинки.

У 20—30-х рр. XX ст. у побутові картини І. Труша вплітаються драматичні нотки. У картині "Гуцульські похорони" він передає відчуття глибокого суму людей, які стоять біля могили гуцула-бідняка.

У процесі творчої еволюції художник дедалі більше обмежує сюжетну основу, зводячи її до мінімуму. Зображуючи літнього селянина ("Сільський господар"), він всю увагу зосереджує на обличчі, поданому крупним планом. Погруддя і обличчя господаря контрастно виділяється на тлі вкритого снігом обійстя. Безрадісні роздуми, що вгадуються у виразі обличчя, у всьому вигляді старого гуцула, ще відчутніші від зіставлення із меланхолійним зимовим пейзажем, вохристо-сірі й білі тони якого навіюють сумні почуття.

Суворо-драматичним настроєм пройнята типова сцена з побуту Гуцульщини, відображена в картині "Трембітарі" (1900-ті рр.). На цьому полотні два гуцули — старий і молодий — грають на трембітах. Полотно вражає монументальними постатями, органічно поєднаними із синьо-зеленими горами, на тлі яких їх змальовано. З цим природним середовищем вони пов'язуються суто декоративними засобами, що визначаються профільним зображенням фігур, горизонтальним спрямуванням довгих трембіт вздовж площини полотна. Навислі над горами хмари, в яких наче відлунюють тривожні звуки трембіт, підсилюють суворо-драматичний емоційний лад картини.

Послідовним прихильником реалізму був Антон Манастирський (1878—1969). Він, як і більшість художників Західної України, закінчивши Львівську художньо-промислову школу, в 1900—1905 рр. продовжував навчання у Краківській

І. Труш. Гуцулка з дівчинкою. 1913. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

академії красних мистецтв, після закінчення якої назавжди приїхав до Львова. Його твори з сільського життя мають розгорнутий сюжет і яскраво виражену соціальну забарвленість образів. Він активно опрацьовував історичну тематику, часто вирішуючи сюжети за принципом побутового жанру. Захоплений привабливістю народних типажів, їх характерів, мальовничістю селянського оточення, поетичним багатством фольклорної спадщини, художник створив низку картин на теми народних пісень ("Ой під гаєм", 1917; "Ой ходила дівчина бережком", 1926) та на мотиви Шевченкової поезії ("Перебендя", "Катерина", обидві — 1913; "По діброві вітер віє", 1910-ті рр.). Ці прості й виразні за композицією картини з гармонійними червоно-брунатними та зеленкуватими тонами колориту, з ліричними мотивами природи своїм емоційним настроєм споріднюються із задушевністю мелодики народних пісень.

Якщо, звертаючись до історичного минулого чи створюючи своєрідні інтерпретації, картини-ілюстрації на теми народних пісень та поезій Т. Шевченка, А. Манастирський розв'язує їх у романтичному плані, з обов'язковим залученням настроєвого пейзажу, то селянські мотиви він вирішує дещо по-іншому. У суті своїй вони — реалістичні "знімки" конкретних життєвих ситуацій.

Такі композиції, як "Селянин у хаті" (1900), на перший погляд, не перегукуються з темами народних пісень, де емоційно насичений краєвид чутливо акомпанує настрою героїнь у мальов-

ничому народному вбранні. Тут немає прагнення ідеалізувати зображену сцену. У тьмянисто-сірому затісному інтер'єрі змальовано куточок біля печі: сидить і курить люльку худорлявий літній селянин. Його поза невимушена й звична, інтер'єр — простий і затишний. Для художника важливо спостерегти душевний стан людини в спокійні хвилини роздумів, самозаглиблення.

Демократичні тенденції, започатковані К. Устияновичем і Т. Копистинським, продовжував Ярослав Пстрак (1878—1916). Художник був сином різьбяра і здобув освіту в Мюнхенській академії мистецтв.

Він створив низку полотен на теми життя сучасного йому села і міста, обираючи найрізноманітніші сюжети. У картині "У літній день" (1900-ті рр.) зображено молодицю, що, відірвавшись від роботи на сінокосі, присіла під копицею нагодувати своє маля, яке жадібно припало до материнських грудей. Поруч — старшенька дочка, котра доглядає маленьку сестричку. Сцена сповнена інтимно-ніжних почуттів. Таке ж інтимно-камерне звучання властиве картині "Щаслива мати" (1904), на якій бачимо матір, що повертається з поля додому, ніжно пригортаючи й цілуючи своє немовля.

Я. Пстрак належав до художників, які вміли і любили писати дітей. Він змальовував їх під час праці або забав.

...На розлогому прикарпатському лужку, по якому в'ється сріблиста річка, пасеться зграйка гусей, яких доглядає маленька пастушка. Вона, прихилившись до дерева, з таким самозахопленням сплітає із квітів вінок, що й забула на хвилину про своїх підопічних ("Гусятниця", 1903—1904).

Художник неодноразово звертався до зображення дівчат із польовими квітами. На основі цього мотиву передано поетичну чарівність юності в картині "Весна" (1900-ті рр.), де зображено усміхнену молоденьку дівчину з букетом польових квітів. Радісним настроєм сповнена картина "Над потоком" (1900-ті рр.), де двоє дівчаток і хлопчик у солом'яному брилі безтурботно сидять на кладці через струмок, бовтаючись у воді. Зворушливі образи селянських дівчаток зображено в картинах "Дівчина з кошиком" (1907) та "Дівчина зі свічкою" (1904).

Не оминув Я. Пстрак і соціальних вмотивувань селянських образів, втілених у картинах "Бездомні", "Сліпець", "За ялинкою", "З колядою" (усі — 1902—1909) та інших творах.

Почуттям людяності позначена картина "Бездомні" (1906), що виявляє глибоке співчуття художника до обездолених людей, самотніх і беззахисних, — сліпого старця й дівчинки, що в холодні зимові дні опинилися без притулку.

Перебуваючи протягом 1909—1913 рр. (з невеличкими перервами) на Гуцульщині, Я. Пстрак виконав серію робіт, де показав своєрідні народні звичаї цього краю ("Свячення паски", "Великоднє стріляння", "Обливаний понеділок", "Дзвонарі", "Писанки", "Йордан", усі — 1906—1913).

Відгуком художника на революційні події 1905—1907 рр. у Росії була його емоційно-напружена картина "Помста" (1907), де зображено селянина, який підпалює куркулеве господарство.

У 1913—1914 рр. Я. Пстрак виконав два полотна, на кожному з яких розміщувалося по декілька зображень на окремі сюжети, у тому числі й сцени з міського життя з цікавими типовими ситуаціями, зміст яких складають соціальні мотиви ("Замітачі вулиць", "За браком цукру кав'ярню закрито", "Під конвоєм. 15 вересня 1914 року").

У 1915 р. художник розробляє сюжети на теми грецької міфології, надаючи

окремим з них національного забарвлення. Цим прикметна композиція "Сатир і танцюючі дівчата", де на тлі українського краєвиду зображено веселий хоровод селянських дівчаток у супроводі кумедної міфологічної істоти.

Майже одночасно з Я. Пстраком до Львова після трирічного студіювання в Краківській академії повертається Осип Курилас (1870—1951). За творчими установками і соціальними симпатіями особа О. Куриласа була типовою для групи передових західноукраїнських кіл, які в умовах посиленого гноблення Австро-Угорської монархії, а згодом панської Польщі, першочерговим своїм завданням вважали розвиток національного мистецтва. У кращих своїх творах художник правдиво відтворює дійсність, наголошуючи соціальні мотиви, прагне з'ясувати причини, що породжують те чи інше явище.

Глибоким соціальним і викривальним змістом сповнена картина О. Куриласа "Бездомні" (1914). На тлі непривітного і голого пейзажу він зобразив жінку, яка стоїть на розмитій негодою дорозі, покривши голову великою хустиною. Її обступили малі дітлахи в обшарпаному лахмітті, марно шукаючи в материному кошику хоч якогось харчу. І мати, і діти — сама безпросвітність нужденного животіння. А вдалині бовваніють постаті двох жандармів, які твердим і рішучим кроком виходять з-за пагорба. Вони — як втілення бездушної і жорстокої сили влади, протиставленої людському безталанню.

З гумористичним відтінком змальовано О. Куриласом героїнь картини "У краківському парку" (1912), які прогулюються тінистою парковою алеєю. Одягнені в багате, але незручне вбрання за химерною тогочасною модою, вони видаються дещо кумедними. Цей твір, побудований на зіставленнях жовто-вохристих, червонуватих, синьо-зелених кольорів, що міняться від сонячних зайчиків, характерний застосуванням принципів імпресіонізму.

У роки Першої світової війни О. Курилас створив картини "Забитий вояк", "Граната в хаті", "Селянське побоїще", якими засвідчив свій протест проти страхіть і страждань, принесених безглуздим лихоліттям.

Суперечливо поєдналися принципи академізму і спроби використання новітніх художніх засобів у творчості Модеста Сосенка (1875—1920). Після п'ятирічного навчання (1896—1900) у Краківській академії і вдосконалення в Мюнхені та Парижі, він 1905 р. приїздить до Львова. Перші його виступи на виставках засвідчили уважне ставлення до проблем стилю. Невеличке полотно "Свахи", де зображено трьох молодиць у барвистому одязі, вирішено в дусі характерних тенденцій модерну — етнографічний момент розв'язується в злитті жанрового психологічного рішення, властивого станковому твору, і елементів декоративно-площинного узагальнення, характерного для стінопису.

Як і більшість галицьких художників, М. Сосенко не оминув популярних сюжетів, пов'язаних з побутом, звичаями гуцулів, їхніми характерами, способом життя, створивши жанрові картини, серед яких найкращими є "Трембітарі" (1914), "Гуцульська пара в танку", "Музиканти" (1910-ті рр.). У картині "Хлопці на плоті" (1913) він з теплотою і ніжністю змалював образи селянської малечі, виявивши тонке знання дитячої психології і поетичне сприйняття навколишнього світу, в якому тихо і спокійно розгортається сюжетна дія.

М. Сосенко був вишуканим колористом. Полюбляв теплі рожеві, світлосині та фіолетові барви в пастельно приглушеній тональності.

Побутовий жанр був одним із часткових виявів різнобічної творчої діяльності Олени Кульчицької (1877—1967). Ще після закінчення Віденської художньо-промислової школи та подорожі країнами Західної Європи вона оприлюднила свої перші жанрові твори, де виявила гостру спостережливість та вміння образно інтерпретувати не лише життєві ситуації, а й духовну сутність національної культури, декоративну красу народного мистецтва.

Роки навчання художниці у Відні збігалися з інтенсивним розвитком віденської сецесії [31]. Глибоке опанування широким спектром мистецьких технік для Кульчицької, в якої вже з перших кроків чітко визначився поглиблений інтерес до народної культури і мистецтва, виявилося досить міцним грунтом для пошуків стилю на основі лінійної підкресленості колірних площин, своєрідної декоративної експресії виразно зритмізованих композицій.

Перші жанрові твори О. Кульчицької переважно присвячені образам сільських дітей. У картині "Пастушок" (1908) зображено хлопчика в білій сорочечці й кептарику. Художниця милується його симпатичним личком, розумним поглядом очей. Маленька постать змальована фронтально на тлі опроміненого теплим весняним сонцем лугу зі зграйкою гусей. Хлопчик пильно довірливо дивиться у вічі глядача. Ніжні кольори пейзажу сповнюють картину ліричним настроєм. А в життєво-достовірній ситуації, наче композиційно фрагментованій із реальної дійсності, немає жодної нотки пасторальності.

Принадливо безхмарний світ дитинства постає в картині "Діти на леваді" (1909). ...Рівна долина в підгірській місцевості, де спокійно плине потічок. Його берегом повільно йдуть з пасовиська корови, пригріває літнє сонце. Нагріте повітря вкриває синім серпанком гори вдалині. У спокійному ритмі плине світлий день. Біля плетеного тину, за яким видно тінисту зелень густо порослих дерев, бабуся повчає малих діток, якась постать виглядає з-за воріт. На передньому плані зібрався гурт дівчаток у барвистих строях, які, усівшись кружком на землі, зацікавлено слухають свою подругу, котра з лукавою усмішкою розповідає якусь історію.

Життєрадісність і безтурботність підсилюється як світлими барвами одягу дітей, так і теплим золотавим сонячним світлом, тихим і спокійним станом квітучої літньої природи.

Аналогічний сюжет і ситуацію покладено в основу композиції "Українські діти при забаві" (1909).

З теплою симпатією і знанням людського характеру зображено молодого дужого гуцула із засмаглим обличчям. Це головний герой картини "Ярмарок у Косові" (1908). Позаду нього —

[31] Сецесія — одна із назв стилю модерн. Модерн (*франц.* moderne від *лат.* modernus — "новий", "сучасний") як період розвитку мистецтва на рубежі XIX—XX ст. і як стиль виник у 1880-х рр. і продовжувався трохи більше двох з половиною десятиліть, охопивши майже всі країни Європи, а також Сполучені Штати Америки. У кожній з країн модерн мав свої характерні ознаки, отримав і різні назви. У Франції модерн називали "Ар нуво" (L'Art Nouveau — "нове мистецтво"), у Німеччині — "югендштиль" (Jugendstil — "молодий стиль"), в Росії — модерн, в Австрії — "сецесіон" (від *лат.* secessio — "відділення", "вихід"). Така назва виникла тому, що рух за нове мистецтво розпочала група молодих художників, котрі на знак протесту проти академізму 1897 р. демонстративно вийшовши (виділившись, звідси й назва "Сецесіон") з мюнхенської виставочної організації "Glaspalast" ("Кришталевий палац"), утворили свою організацію "Віденський Сецесіон". Близькою до австрійської є польська назва модерну — "сецесія".

гуцулка з бесагами. Вона, лузаючи насіння, чекає покупців. В іншому місці, праворуч, видно купку людей, які жваво щось обговорюють, далі — віз, стіни будинків. Художниця продумано фрагментує композицію, "викадровуючи" її з навколишнього середовища, укрупнюючи постать гуцула, зосереджуючи на ній увагу. Вона відокремлює небагато постатей, не втрачаючи при цьому відчуття гомінкого велелюддя ярмарку.

Реалістичний і водночас декоративний принцип лежить в основі одного із кращих творів О. Кульчицької "У свято" (1913). Тут зображено (і знову фрагментарно) релігійну процесію. Крупно показано постаті трьох молодих жінок, які благоговійно несуть церковну ікону, прикрашену яскравими штучними квітами.

Життя рідного народу, духовні та естетичні цінності культури приваблювали Олексу Новаківського (1872—1935), уродженця Поділля, з яким пов'язані його перші мистецькі кроки. Формування його таланту відбувалося під впливом польських художників Й. Унєжинського, Л. Вичулковського, а найбільше Я. Станіславського — професорів Краківської академії, де він навчався з 1892 до 1900 р.

О. Новаківський дотримувався поширених за його часів народницьких поглядів, за якими і мистецтво, і побут українського селянства, що увібрав і зберіг реліктові елементи прадавньої загальнослов'янської культури, він сприймав як основу основ. Свої погляди і переконання художник виражав не стільки через сюжетні ситуації з детальними побутово-етнографічними подробицями, скільки через експресійні живописно-колористичні засоби з психологічно акцентованим емоційним станом персонажів, а здебільшого і самого виразно настроєвого середовища.

Працю як основу життя він трактує в етюдно-експресійних творах "Миття посуду", "Копання городу" (1917—1920). У цій же манері виконано побутову замальовку "У краківській лікарні" (1913), де відтворено непривабливу й тривожну атмосферу великої лікарняної палати, вщерть заповненої ліжками зі стражденними хворими.

Експресією форми, контрастом світлих і темних кольорів художник передає родинну драму в картині "Втрачені надії" (1904—1905). У сфрагментованій композиції вражаюче передано горе матері, дружини художника, яка у відчаї припала до домовини своєї дитини.

Оптимістичними почуттями перейнята картина О. Новаківського "Коляда" (1907—1910), композиція якої складається зі щільної групи з трьох жінок, що захоплено й старанно виводять мелодію колядки, уважно зосередившись на її тексті й нотах у книжці, яку тримає в руках середня з них. Крізь вікно в приміщення ллється сонячне світло і сріблястими відблисками грає на обличчях, волоссі та барвистому народному вбранні колядниць. У м'яко-пливкому моделюванні пластичної форми облич і вибагливій плавній ритміці обрисів постатей, узорів одягу та прикрас наче відлунюють звуки мелодійного народного співу.

Символічний зміст вкладає художник в образ дівчинки, яка пробуджується зі сну, у картині "Пробудження" (1914), вирішеній за допомогою динамічної композиції. Образ юного створіння, показаний на тлі ікон Ісуса Христа і Богоматері, сприймається як втілення думки про духовне пробудження рідного народу.

З високою експресійною напругою виражено душевний стан художника за часів Першої світової війни в картині "Молох війни" (1912), де в динамічному

ракурсі зображено могутню і міцну істоту — страхітливий символ воєнного лихоліття, істоту, яка несамовито терзає свою жертву.

У річищі неокласицизму розвивалася творчість львівської художниці Марії Водзицької (1878—1966), яка після закінчення Віденської академії мистецтв вдосконалювалася в Парижі. В її творах поєднуються жанрово-побутові елементи з портретними ("Писанкарка", 1911). Витончені колірні поєднання і рафінована бездоганність лінійно-контурних окреслень її композицій засвідчують потужний пластичний хист і вільне орієнтування художниці в тогочасних стилістичних шуканнях.

Кінець XIX — початок XX ст. відзначається пожвавленням мистецького життя в Закарпатті. У цей час тут зосереджуються художники, творчість яких позначена глибоким зацікавленням особливостями побуту місцевого населення, демократичним поглядом на життя простого люду.

Відображенню своєрідності побуту закарпатців присвятив чимало творів Юлій (Дьюла) Вiраг (1880—1949). З самого початку своєї творчості він віддавав перевагу напівжанровим зображенням на теми життя "маленької людини" великого міста.

Одним із найзначніших художників Буковини був Юстин Пігуляк (1845—1919), автор численних творів з образами представників буковинського села ("Буковинка", "Жінка з тайстрою", "На перелазі", усі — 1900-ті рр.). Ширше використана сюжетна основа в його композиціях "Любов і вірність", "Ой одна я, одна" (1904—1912), остання з яких, як і полотна "Хустина", "Калина" (1906—1908), виконана за мотивами поезії Т. Шевченка.

Цікаві жанрові картини створив буковинець Євген Максимович (1863—1922). Художник з глибоким знанням і співчуттям змальовував життя буковинських селян ("Двоє маленьких селян", "Колядки", 1890-ті рр.). Неяскраві й невеличкі за розмірами, його твори сповнені особливого настрою тиші та душевного спокою.

Знанням гуцульського побуту позначені картини Августи Кохановської (1866—1927), котра була не тільки художницею, а й справжнім етнографом, залюбленим у побут буковинців. Її твори "Повернення гуцулів з ярмарку" (1906), "Освячення пасок на Гуцульщині" (1907), "Старий гуцул" (1910), "Великдень" (1911) мають риси своєрідно опоетизованих етнографічних замальовок, зроблених на основі натурних начерків та етюдів.

Найвищі здобутки буковинського художнього осередку, розвиток якого починається з кінця XIX ст., пов'язані з творчістю Миколи Івасюка (1865—1937), талановитого живописця, майстра історичних полотен, проникливого портретиста. Закінчивши Віденську академію (1884—1889), він деякий час працював у Чернівцях, де викладав рисунок і живопис, а згодом виїхав до Мюнхена, де протягом восьми років удосконалював свою майстерність. Там він зблизився з групою західноукраїнських художників: Т. Романчуком, Ю. Панкевичем, Я. Пстраком, а також польським митцем Ю. Брандтом, котрий відіграв велику роль не тільки в житті М. Івасюка, а й у його творчих орієнтаціях.

Глибокий вплив на молодого митця справило його знайомство у Мюнхені з І. Рєпіним та К. Устияновичем, яким він багато в чому завдячував як художник, відданий справі національного мистецтва. У свою чергу І. Рєпін зауважував у своїх спогадах, що йому подобався М. Івасюк завзяттям і гарячими почут-

М. Івасюк. Мати. 1908. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

тями до мистецтва, до "трактування переважно українських сюжетів" [32], як він писав у нотатках.

М. Івасюк здобув визнання насамперед як майстер історичної картини, але в його доробку є чимало жанрових творів і портретів. Подвижницьке життя художника сповнене драматизму. Повернувшись після Мюнхена до Чернівців, він 1899 р. заснував там першу на Буковині художню школу, де працював до 1908 р., виховавши чимало відомих згодом майстрів живопису. З 1908 до 1917 р. він живе і працює у Львові, виїжджаючи до європейських міст. Навіть у бурхливі часи революційного перевороту і громадянської війни він не полишає напруженої праці над великими історичними полотнами, перебуває 1919—1920 р. у Кам'янці-Подільському, працюючи над композиціями про Хмельниччину. У 1926 р. після поневірянь і мандрів знов повертається в Україну і залишається у Києві, де 1937 р. був репресований. Доля багатьох його творів і сьогодні не відома.

Серед жанрових полотен художника лірико-романтичним звучанням примітні виконані за мотивами народних пісень та фольклору композиції "Біля криниці", "Весна", "Поцілунок", "Вечір", "Чекання" (усі 1890—1909).

Іншу групу складають твори, присвячені життю буковинських селян, — "Жнива", "Буковинець" (1889), "Гуцулка під деревом" (1890), "Мати" (1908). Остання з картин — "Мати" — вирізняється особливою поетичністю образу молодої матері та її маленьких дітей. Улітку, під квітучими соняшниками, гарно вбрана в біло-червоний одяг і яскраво-червону хустину, молода жінка годує груддю гарненьке немовля, а чорнокоса дівчинка намагається зірвати маленькі квітки, які заважатимуть великим (основним) квітам соняшника набратися сил... Помітно, що і дівчинка, і молода мати працювали на городі. А під час короткого перепочинку мати годує дитя, дівчинка продовжує працювати. Жовті соняшники, біло-червоні барви вбрання, зелена трава і високе блакитне небо — усе зливається в проникливу мелодію гармонії та краси простого людського буття серед природи.

Трансформації жанрової системи і розвиток іманентних засобів живопису. Пленеризм і впливи імпресіонізму. Творчість художників нової генерації. В останні десятиріччя XIX ст. і на початку XX ст. у мистецтві Центральної України дедалі відчутніше заявляє про себе нова генерація художників, які свою увагу зосереджують на розвитку іманентних засобів живопису, певним чином протиставляючи себе художникам-традиціоналістам передвижницького напряму. Під впливом шукань пластичних засобів втілення відбуваються відповідні трансформації в галузі побутового жанру.

Для художників цього спрямування оповідна основа побутових сюжетів втрачає колишню привабливість. Позбавляючись літературної багатослівності, моралізаторських сентенцій змісту, дидактичності живопису, вони зосереджуються на проблемах відтворення відчуття духовних і психологічних взаємин людини з навколишнім світом, відображення цих взаємин засобами суто пластичними. Так, у полотнах посилюється гра декоративних елементів, увиразнюються композиційні ритми та підкреслюється емоційність колірних та тональних рішень.

Одне із провідних місць у розвитку нового напряму живопису належить Олександру Мурашку (1875—1919). Син

---

[32] *Репин И.* Далекое близкое. — Москва, 1960. — С. 403.

київського іконописця, небіж М. Мурашка, у школі якого він засвоїв ази професійної освіти, О. Мурашко розвинув свої мистецькі здібності під керівництвом І. Рєпіна у Петербурзькій Академії, а далі вдосконалювався у Парижі й Мюнхені.

Простежуючи еволюцію творчої манери О. Мурашка, можна зауважити, що у формуванні її відіграли свою роль чимало чинників сучасних йому обставин мистецького життя. Становлення його як художника відбулося під впливом першого вчителя М. Пимоненка, а згодом І. Рєпіна. Але не обмежуючись настановами цих авторитетів, він опирався і на досвід найрізноманітніших художників свого часу. Перебування О. Мурашка і в Мюнхені, і в Парижі сприяло вдосконаленню його в колористичних пошуках. Простежується також захоплення Дж. Уістлером та імпозантністю портретних творів В. Сєрова. Втім, захоплюючись тим чи іншим стильовим напрямом або творчою манерою європейських майстрів, аж до Д. Веласкеса, він зберігає свою самобутність.

Синтетичність художнього мислення дає змогу йому впевнено опиратися на рєпінську традицію, на традиції імпресіоністів та інші стильові напрями рубежу століть, не забуваючи й про національні традиції українського малярства.

Перші жанрові картини О. Мурашка було створено під враженням гомінкого життя паризьких кав'ярень та вулиць. Його твори "Парижанки", "Біля кафе", "Паризьке кафе", "У кафе" (усі —1902—1903) за сюжетами близькі до творів француза А. Тулуз-Лотрека.

Але цим творам О. Мурашка, виконаним з психологічною виразністю характерів жінок, з композиційним динамізмом і застосуванням колористичних засобів імпресіонізму, властива скоріше не саркастична образна тональність А. Тулуз-Лотрека, а певна співчутливість до долі людини, пов'язана з передвижницькою традицією. Проте вона зазнала тут ґрунтовної трансформації. У цих творах немає розвинутої сюжетної основи в дусі побутового трактування сцени із соціальним підтекстом, що наявна, наприклад, у творі І. Рєпіна "Паризьке кафе" (1875).

Картина "Карусель" (1906) була першим в його творчості полотном з українського народного життя. Вона створена на тему народного гуляння, яскравого видовища, театрального дійства — на тему, дуже поширену в мистецтві й літературі початку XX ст. Пригадаймо "Карнавал у Парижі" (1900) М. Тархова, "Карусель" (1908) М. Сапунова, "Скоморохів" (1904) А. Васнецова, "Масницю" (1905) С. Іванова, "Гуляння" (1906) і "Карусель" (1910) С. Судейкіна і цю ж тему, але стилізовану в дусі ретро в О. Бенуа "Італійська комедія" (1906) чи славнозвісні кустодіївські гуляння. У О. Мурашка мотив свята, рухливого життя міста вирішується на контрастах яскравих і дзвінких червоних, синіх кольорів; великі білі плями (квітчасті хустки, вбрання дівчат) на першому плані й миготіння барвистих цяток натовпу вдалині створюють мажорний, святковий акорд. Художник писав про задум твору: "Мені хочеться передати весь вихор каруселі, увесь блиск її балаганних прикрас, сором'язливість і радість сільських дівчат, які потрапили в місто, накупили собі міських обнов, вбралися в них і вперше в житті сіли на дерев'яних коней каруселі" [33].

Після цієї картини, що мала великий успіх і була куплена з мюнхенської виставки, здається, якимось будапештсь-

[33] Цит.: *Олександр Мурашко.* Альбом / Автор-упорядник Л. Г. Членова. — Київ, 1980. — С. 14.

О. Мурашко. Парижанки. 1902. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ким колекціонером (де вона зараз — невідомо), тема народного життя оволоділа творчою увагою художника, спрямувала його на шукання й розвиток живописних можливостей у пластичній характеристиці картинного образу.

Мальовничий і гармонійний світ, в якому відчувається органічна єдність настрою людини і природи з поетичною наснаженістю, постає в картині "Неділя. Тихе горе" (1911), де в соковито-м'яких барвах зображено двох жінок — молоду і похилого віку, які сидять у затінку на тлі освітленого щедрим сонячним світлом узлісся, що видніється вдалині, й ведуть тиху сумну бесіду. В усьому творі, здається, розлита спокійна задушевність лагідного погожого дня, теплота людських стосунків і умиротвореність розкішної літньої природи, що стає звучним акордом до емоційного стану героїнь.

Утвердження величі краси людини й природи набуває дедалі ширшої узагальненості в живописі, опроміненому яскравим та ласкавим сонячним світлом, і монументальності в жанрових композиціях. Їхню основу складають народні образи, в яких художник розпізнав споконвічне джерело життєвих сил. Відтворені засобами дзвінко-яскравого декоративного живопису, вони велично постають у поетичному світлі святкових настроїв.

Урочистої значущості, відчуття святковості сповнені образи трьох, яскраво освітлених сонцем дівчат, які сидять на призьбі під стіною селянської хати ("Недільний день", 1911). Тут поєднується безпосередність психологічних характеристик, імпресіоністична яскравість кольору, пленерність у відтворенні світлоповітряного середовища і конструктивна чіткість декоративної побудови монументальної композиції.

Торжеством колірного звучання сприймається картина "Праля" (1913) із зображенням селянки, яка схилилася над великою балією для прання білизни. Написана широким темпераментним мазком у барвистих жовто-оранжевих і зелених поєднаннях кольорів, вона мов-

О. Мурашко. Благовіщення. 1907—1908. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

би вбирає могутню силу сонячної енергії, що потужно заряджає життя.

У монументальному за композицією творі "Селянська родина" (1914), в якому поєднуються елементи жанрового і портретного живопису, О. Мурашко розкриває міцність своїх зв'язків з демократичною традицією українського мистецтва — показує всю глибину народного характеру, його типовість. У картині примітний потяг до психологізації образів. На полотні зображені стара виснажена мати, сивобородий батько та їхня дочка в яскравих стрічках і коралях. Постаті, які немов уособлюють тісний родинний зв'язок, зв'язок поколінь, розміщені майже впритул до першого плану на тлі осяяної сонцем стіни з потемнілими іконами, прикрашеними вишитими рушниками.

Вони ніби виростають, підносяться до узагальнених символів драматизму людського життя з чергуванням радості й смутку, з щоденною працею, з вічною надією і прагненням кращої долі.

Завдяки монументалізуючому принципу композиції, насиченій зелено-червонясто-брунатній колірній гамі, образи селян стають особливо значущими. Інтенсивно і яскраво підсвічуючи засмаглі обличчя, натруджені руки, художник привертає до них увагу. Напружена насиченість кольорів, м'яка плинність ліній і площин при загальній статиці силуетів зумовлюють своєрідний емоційний тон полотна.

Немов заключним акордом живописної симфонії і творчих шукань митця, присвячених людині, було полотно "Київські квіткарки" (1917), художня форма якого вже повністю лежить в мистецькій системі XX ст.

У творчості О. Мурашка найвиразніше визначилися нові тенденції живопису художників Наддніпрянщини, що дали імпульси для дальшого розвитку і трансформацій побутового жанру. Цей жанр художник збагатив монументалізацією образів і новими принципами живописно-пластичних засобів.

Шляхом синтезування основних художніх здобутків кінця XIX — початку XX ст. відбувається становлення живописця Федора Кричевського (1879—1947). Його творчість так само, як і творчість О. Мурашка, не може бути пов'язана з якоюсь окремою стильовою течією чи напрямом.

Художню освіту він здобув у Московському училищі живопису, скульптури й архітектури та Петербурзькій Академії мистецтв.

У роки навчання Ф. Кричевський майстерно виконував завдання за академічними програмами, створював ескізи, композиції на міфологічну тематику. Першу програмну картину "Оплакування Христа" (1910) він виконав на євангельську тему. Але найбільше його вабила українська тематика. Під час пенсіонерського перебування за кордоном він виконав картини "Ринок у Римі" та "Весільний обряд на Україні. (Наречена)", обидві — 1910 р. Ці картини експонувалися на виставці творів пенсіонерів Академії мистецтв. Саме остання з них дала підставу критикам заявити про любов художника до всього рідного. За цю любов він і був відкликаний з пенсіонерського відрядження.

Відвідуючи європейські мистецькі центри (Париж, Мюнхен, Берлін, Відень, міста Італії), художник добре ознайомився з мистецькою спадщиною та новітніми напрямами. Особливу його увагу привернула творчість американця Дж. Уїстлера, а також Ф. Ходлера, що імпонувала йому зверненням швейцарського художника до національних джерел та специфічною виразністю композицій. У творах австрійця Г. Клімта його захоплювала символічність зображень, декоративна рафінованість композицій, яскравість колориту. Але справжнє натхнення він знаходив на рідній землі, образи якої втілював у пластично довершених формах.

Конкурсна картина Ф. Кричевського "Наречена" (1910) стала одним із визначних творів українського побутового живопису початку XX ст. У ній поєдналися реалістичні традиції передвижництва з монументально-узагальненою образністю, властивою для нових тенденцій мистецтва.

Зображуючи молоду (вродливу селянську дівчину), яку дружки прибирають до весілля, художник уникає сюжетних подробиць, вишиковуючи своїх героїнь за принципом фризової композиції вздовж затіненої стіни, ущільнюючи просторові плани полотна.

П. Левченко. Інтер'єр. Влітку. 1900-ті рр. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Основну увагу художник зосереджує на психологічному стані нареченої і молодих дівчат-дружок та старших жінок і молодиць, які спостерігають за останніми приготуваннями головної героїні. Вбрана у барвисте, щедро і гарно оздоблене святкове (весільне) вбрання, вона гордо постає в центрі групи. Стримані плавні вертикальні ритми, утворені абрисами постатей жінок, які оточують героїню полотна, візерунчасті деталі оздоб одягу, великі плями білого кольору, яскраві акценти золотого, синього, червоного — усе це посилює відчуття святковості й урочистості.

Своєю гордовитою поставою, гармонійною декоративністю одягу, фронтальним розташуванням постаті у композиції наречена викликає певні асоціації із зображеннями на старовинних портретах. Однак ця асоціація стосується лише зовнішньої композиційної схеми. Трактування пластики форми художник упевнено підпорядковує традиційному композиційному прийому виявлення внутрішньої енергії, сили і завзяття, почуття власної гідності. Ці риси тим більше увиразнюють контраст із настроєм тендітної задумливо-сумовитої панни, яка сидить на ослінчику збоку. Отже, художник акцентує увагу на моральних достоїнствах народного образу, потужно виявляє його духовний і життєвий пульс.

Нові мистецькі шукання початку XX ст. охопили й окремих художників

традиційного напряму, що обумовило їхню творчу переорієнтацію.

У цей час від пейзажного жанру в дусі передвижництва відходить Петро Левченко (1856—1917) і зосереджується на інтер'єрних композиціях. Це невеличкі твори з елементами жанровості, в яких панує відчуття спокійного життя в затишних помешканнях. Вони сповнені задушевності та інтимної усамітненості. Такими є варіанти картини "Натхнення" (1900—1910-ті рр.) із зображенням жінки за грою на роялі. Основні героїні цих картин — жінки. Вони читають книжки або листи, шиють чи пораються на кухні ("Інтер'єр із зеленою лампою", "За книгою при рожевій лампі", "За читанням листа", "У Пашенному", "За самоваром", "На кухні", "В хаті", "Неділя", усі — 1910-ті рр.).

Із картин, образний лад яких перегукується з пісенним та усним фольклором, розпочалася творчість Петра Холодного (1876—1930) — багатогранно обдарованої людини і самобутнього майстра живопису. Математик і мінеролог, хімік за фахом, він практично був художником-самоуком, який досяг високого професійного рівня в таких галузях, як станковий та монументальний живопис, графіка і вітраж.

Його живописні твори характерні складною символікою, витонченим мереживом рисунка, що разом з прозорим колоритом зумовлюють тонкий декоративний ефект і вишукану тендітність форми. Такі картини, як "Казка про Дівчину й Паву" (1916), "Ой у полі жито..." (1921), за змістом і формою виразно репрезентують тенденції, що йдуть від поглибленого осмислення творчих засад модерну в руслі національних концепцій мистецтва.

Оригінальної і незвичної для того часу інтерпретації мотиви народного мистецтва, духовної культури набувають на початку XX ст., коли почали утверджуватися авангардні напрями, утворюватися мистецькі об'єднання, товариства, навколо яких групувалися художники нової генерації. Переважна частина з них, порвавши з реалізмом, шукала інших шляхів для виявлення абстрагованих від натуралістичного сприйняття естетичних властивостей, виходячи із внутрішньої сутності навколишнього предметного світу та психологічно акцентованого стану людини у спілкуванні зі світом.

В естетичну самоцінність ці художники трансформують і відповідні виражальні засоби живопису, взявши за основу їхні суто формальні властивості, лінійну ритміку, чистоту колірних поєднань, фактуру того чи іншого матеріалу, декоративну площинність, фарбу як таку, що заступає колір.

Так вони прагнуть відтворити напруженість ритмів урбанізованого та індустріалізованого середовища. У деяких із них раціоналізм побудови образної структури твору грунтується на математично чітких розрахунках, у чому також постає дух науково-технічного поступу, який викликав суттєві видозміни в духовному сприйнятті світу та його художньо-естетичному осмисленні.

Усі ці явища обумовили нову жанрову структуру, а точніше — розмивання її старої системи, а так само й усталеної ієрархії жанрів. Ці процеси, що на повороті XIX—XX ст. відчутно виявилися вже у творчості художників реалістичного напряму, які часто поєднували в одному творі елементи різних жанрів, у творчості художників-авангардистів нерідко були доведені до крайності, за якою наставала повна безпредметність світу, розрахована на абстрактну асоціативність сприйняття.

Дорогу новітнім напрямам проклали художники, які, розширюючи емоцій-

но-поетичні межі реалістичного мистецтва, дедалі більше обмежували оповідне, а вірніше, сюжетне начало і, використовуючи досягнення імпресіонізму та постімпресіонізму, увиразнювали колористичне звучання твору.

Основним каналом розвитку модерністських напрямів було безпосереднє знайомство з течіями західноєвропейського мистецтва. Знайомство відбувалося різними шляхами. Значний резонанс мала Інтернаціональна виставка картин, скульптури, гравюри та малюнків, влаштована 1909 р. в Одесі засновником Салону скульптором Володимиром Іздебським разом із родоначальником абстракціонізму Василем Кандинським. Після Одеси виставка побувала в Києві, Петербурзі, Ризі. На ній експонувалися твори художників, які представляли різні напрями вітчизняного і зарубіжного мистецтва. Згодом, у 1910—1911 pp., в Одесі знову було влаштовано Міжнародну виставку. Таким чином, Салон В. Іздебського став популяризатором новітніх мистецьких течій, що викликало сувору критику з боку художників-реалістів.

Іншим шляхом знайомства українських художників з новим модерністським мистецтвом Західної Європи та осмислення і засвоєння його здобутків було безпосереднє відвідання того середовища, де воно зароджувалося і розвивалося. Найпритягальнішим центром нового мистецького руху був Париж. Я. Тугендхольд писав, що "сама атмосфера Парижа з його музеями, виставками, майстернями, журналами, книжками і хтозна ще чим, властивим лише йому, надавала цьому місту такого артистизму, що завдяки йому було доволі легко орієнтуватись у бурхливих течіях модерного малярства і відшукувати серед них найспорідненішу" [34].

Тут наприкінці XIX і у перші десятиріччя XX ст. існувала ціла колонія українських художників, які приїздили сюди і жадібно вбирали, всотували нові мистецькі ідеї, вивчали нові форми і розвивали їх у своїй творчості. Тут вони "апробували" себе на ґрунті власних пошуків. Дехто з них назавжди залишився у французькій столиці, а дехто повернувся на батьківщину переконаним проповідником нового мистецтва.

Серед них був Давид Бурлюк (1882—1967), один із тих, хто, зазнавши свободи вибору мистецьких (зображальних) засобів, прагнув виходу на шлях заперечення всього традиційного і утвердження антиестетичного, антиреалістичного, антисимволічного. Разом із своїм братом художником Володимиром Бурлюком він зібрав у поміщицькому маєтку в Таврійській губернії, де його батько був управителем, гурт своїх однодумців.

Вони гаряче виступали як проти передвижницького реалізму, так і проти ретроспективізму та модерну "Мира искусства". У своїй творчості художники цього гурту (який вони назвали "Гілея") стверджували основу примітивного мистецтва. Віддавали перевагу деформованій площині, замінюючи лінійну перспективу пласкою поверхнею полотна, по якій розташовувалися предмети, зображені з різних точок зору. У колористичному вирішенні тяжіли до контрастних кольорових плям.

"Їхня ніжна любов до матеріалу, їхній підхід до техніки відтворення предмета на плоскій поверхні, що вважається чимось властивим самій суті відтвореного, — все це надихало Бурлюків випробовувати свої сили в усіх жанрах образотворчого мистецтва в олії, акварелі, темпері, переходячи від кольору

[34] *Tougendkhold Y. A.* Alexandra Exter. — Berlin, 1922. — C. 7.

до олівця, творячи офорти, гравюри, мецо-тинто", — писав Б. Лівшиць [35].

Творча концепція Д. Бурлюка спонукала його до освоєння певних мотивів народного мистецтва, зокрема до інтерпретації образу "Козака Мамая" з української народної картини. Звертався він і до історичної тематики. У галузі жанрової картини Д. Бурлюку належать композиції, що традиційними є лише за своїми назвами ("Жнива", 1914), хоч розпочинав він свою мистецьку діяльність, як і більшість художників-авангардистів, з типових сюжетів і пейзажів, трактованих дещо розкутіше. Прикладами його "стартових" праць можуть бути пейзажі "На Херсонщині" (кінець 1900-х рр.), де серед буйної зелені дерев видніється білостінна хата і шматочок блакитного неба, від якого тіні під деревами і травами видаються яскраво-бузковими; "Пониззя Дніпра" (1908) — меланхолійно-пустинний краєвид зі сріблястою гладдю ріки і вигорілими під сонцем розлогими пагорбами, серед яких самотньо притулилася міцненька приземкувата хата на три вікна, що, як очі, дивляться у світ. До цих же прикладів можна додати й ранній краєвид "Чернянка" (1907), в якому експресивно і досить майстерно, як на початківця, зображено зелений луг і хати серед дерев. Незвичного тут не так вже й багато, можливо, тільки специфічно сфрагментована наближеність зображень до переднього плану, що стане потім одним із найпоширеніших композиційних прийомів майстра. Та й то це спостерігається не скрізь. Пастозність та імпульсивність виконання — ось майже й усе, що визначає ці твори.

Проте майже в одночасно з цими написаних творах ("Карусель", "Жнива", "Портрет батька", історичні картини) простежується вибухове прагнення втілити наростаючий драматизм напруженого дореволюційного і передреволюційного життя. Від цього композиції пронизуються конвульсивними ритмами й дисонансами, поняття обрію взагалі перестає існувати для художника — зображене немов навалюється, перекочується на глядача — передній план зникає. Зображення, мов жива істота в нервових корчах і зривах, "розповзається" на площині полотна, не залишаючи ніде проривів у простір.

Саме з цих, немов розпластаних на полотні, яскравих зображень і починається Д. Бурлюк-футурист, Бурлюк — руйнівник мистецьких традицій.

Великий вплив паризьке середовище справило на творчість Олександри Екстер (1882—1949), колишньої учениці Київського художнього училища, зачинательки українського кубофутуризму. Художниця вільно почувалася в різних інтернаціональних лівих течіях. Свої перші картини вона виконала в стилі неоімпресіонізму, потім зазнала впливів модерну ("Три жіночі постаті", 1908—1909), а згодом розпочала шукання вирішень проблеми узгодження форми з колірною ритмікою, ритмікою лінії та світлотіні. У 1910-х рр. вона створює картини з кубістичним вирішенням простору та динамічною роботою кольору. На цій основі художниця згодом виробляє феєричну стилістику супремоконструктивізму. "Щоб вона не робила, — пише Я. Тугендхольд, — чи це твори прикладного мистецтва, чи парасольки, чи ширма, чи книжкова графіка, чи станковий живопис, чи театральні декорації до зарубіжних п'єс віддалених часів, — скрізь відчуваються ознаки сучасності, ознаки складної психології, неврівноваженої, бурхли-

---

[35] *Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. — Лозанна, 1971. — С. 55.

О. Богомазов. У качалці. 1907. Полотно, олія. Сумський художній музей.

вої, притаманної всесвітньому мистецтву" [36]. Нове — характерне для неї.

Водночас у творах О. Екстер відчувається зв'язок з українським грунтом, що виявляється у завихрених спіралеподібних лініях, ритмах, активності кольорів та декоративної пишності, властивих мистецтву українського бароко.

Експресійною манерою відзначаються полотна співучня О. Екстер по Київському художньому училищу Олександра Богомазова (1880—1930). Виразно забарвлена місцевим колоритом, його творчість яскраво вирізняє художника серед інших представників європейських модернових напрямів. Його пластичні ритмо-лінійні та колористичні структури тісно пов'язані з динамічними інтерпретаціями конкретних повсякденних мотивів з життя міста, природи чи побутових сцен.

Серед українських авангардистів О. Богомазов вирізняється не тільки динамізмом композицій і неповторною манерою виконання, а й тим, що не оминав увагою жанрових сюжетів, які, з властивою йому експресією корпусного живопису, трактував у витончених за кольором та ритмікою композиціях ("У качалці", 1907; "Тирсоносці", 1913) або в драматизованих нагромадженнях похмурих сіро-зелених силуетів ("В'язниця", 1914), чи в експресивних проривах у простір ("Паровоз", 1916).

Вишуканість то округлих, то зигзагоподібних ліній та лінійних абрисів і контурів, схематизація, конструктивно цілісна розчленованість пластичної форми і простору, що привносить у композиції рухливість та внутрішню напруженість складових елементів і надає їм динамічності, добірно продумана колірна гама — основні властивості творчої манери О. Богомазова. Відчутно трансформуючись у різні періоди його діяльності, ці властивості попри все чітко вирізняли митця з-поміж розмаїтого малярського загалу і зумовлювали його значний вплив на сучасників.

О. Богомазов обстоював пріоритет іманентних властивостей пластичного твору. Він писав: "Мистецтво складається з чотирьох елементів: лінії, форми, кольору і площини картини", а також стверджував: "Краса не в баченому, а у відчутому переживанні. Немає предмета, немає речі, а є щось інше, і це інше — світ взаємних стосунків, впливів дивно-прекрасних сказань, ліній і барв,

[36] Каталог выставки картин группы художников г. Киева "Кольцо". — Киев, 1914. — С. 3.

Вс. Максимович. Червоне й чорне. Сумний мотив. 1912—1913. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

світ, вловлений душею!" [37]. Ці слова належать ще зовсім молодому О. Богомазову. Щойно закінчивши Київське художнє училище, він очолив групу київських художників "Кольцо", виставка робіт яких стала помітним явищем художнього життя того часу.

Про ситуацію, яка склалася в мистецтві початку XX ст., йдеться в працях видатного дослідника Ф. Шміта, котрий писав, відзначаючи потяг молодих художників до «мистецтва наших днів, до всіх цих дивно-заманливих і неспокійних "ізмів", які з Парижа та Берліна доходять не лише до Москви, а й до Харкова, і їм, що не втратили зв'язку з народним мистецтвом, хочеться збагнути й оцінити його» [38].

Український авангардизм тим і вирізнявся на європейському тлі, що попри всі формотворчі новації він не запозичав пасивно чужого, а відшукував національний грунт в українському та російському іконописах, народній картині, розписах, у рекламних вивісках та інших видах сільського і міського образотворчого фольклору.

В руслі авангарду сформувалася творчість Марії Синякової (1890—1984). У своїх камерних за розмірами, але пронизливих за настроєм і декоративно-монументальних за композицією, насичених кольором акварелях вона образно інтерпретувала мотиви сучасного їй побуту, патріархальні основи буття, виражаючи радість дружнього чи родинного спілкування.

Художниця зверталася до образів слов'янської та східної міфології, виявляючи її духовні, язичницькі корені. У ритмічно розкиданих по площині нарочито спримітизованих постатях та групах, пересипаних квітковим орнаментом, виразно простежується першоджерело стилістики творів художниці, яке ґрунтується на розписах скринь і деякою мірою буддійських народних ікон.

У передреволюційні роки розпочалося формування творчих засад одного із основоположників українського дизайну вже за радянських часів Василя Єрмилова (1894—1967), а також Анатолія Петрицького (1895—1964), який на все життя зберіг дух експериментаторства і потяг до новизни.

До напряму, що зростав на поєднанні принципів творення станкової картини і декоративно-монументального панно, належать і твори надзвичайно талановитого художника, котрий у неповних 20 років укоротив собі віку — Всеволода Максимовича (1894—1914). Спочатку навчаючись у О. Рощиної, а потім у полтавському мистецькому осередку, який сформувався в домі М'ясоєдових

[37] Там само.

[38] *Шмит Ф.* Искусство: Основные проблемы истории и теории. — Ленинград, 1925. — С. 6.

на Павленках, він перебував під сильним впливом М'ясоєдова-молодшого — Івана, залюбленого в античність. Пізніше Вс. Максимович, ознайомившись у Києві й Москві з творчістю М. Врубеля, англійця О. Бердслея, художників "Мира искусства", а також голуборозівцями, виробляє свій стиль. Хоч, зважаючи на молодість митця, у його творах можна віднайти відлуння всіх цих впливів, все-таки самі твори, позначені потягом до ідеальної гармонії омріяного "золотого віку", мають таку виразну самобутність, що їх не сплутаєш ні з чим.

Його картини "Поцілунок" (чи не найтиповіший мотив для живопису модерну), "Лицар у лісі", що несе відбиток захоплення працями М. Реріха, "Павич. Східний мотив", що перегукується зі світом полотен М. Сапунова (усі — 1912—1914), — типові зразки символізму в українському живопису початку XX ст. Пливкі ритми і підкреслення площинності вохристо-червонястих, з помітними вкрапленнями чорного силуетно-лінійних композицій нагадують наспівні стародавні сказання, а за колоритом — червоно-чорні давньогрецькі розписи на амфорах та кратерах. Потужний дар тонкого стиліста, органічне чуття композиції і м'яко-гармонійних поєднань колориту засвідчували оригінальність мистецького хисту молодого митця, творчість якого трагічно обірвалася на самому початку.

Наявність в українському малярстві того часу такого яскравого розмаїття різнопланових тенденцій робить його панораму характерною для порубіжної доби і засвідчує співвіднесеність його із європейським контекстом.

Діаметрально протилежні від шукань уже згаданих художників — і традиціоналістів, і прихильників модерну, і навіть адептів авангарду — творчі шукання Казимира Малевича (1878—1935).

Дитячі враження К. Малевича від України, де він народився і до 16 років жив у селах Поділля, Сіверщини і Слобожанщини, були важливим творчим чинником у мистецькій діяльності художника. У його творах часто можна спостерегти прийоми кубізму з графічно-мальовничими особливостями народного ткацтва та настінних розписів.

К. Малевич добре знав селянське середовище, його фольклорно-обрядову культуру. "Село ...займалося мистецтвом.., — згадував художник. — Словом, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися. У цих ось речах і крилася таємниця моїх симпатій до селян. Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селянки розписи і допомагав їм вимащувати глиною долівку хати й робити візерунки на печах. Селянки чудово зображали півників, коників і квіти" [39]. І далі: "Селянські одежі подобалися мені тим, що вони барвисті, візерунчасті... Головне ж, чим заводські робітники відрізнялися від селян, було малювання. Перші не займалися малюванням, не вміли розписувати своїх домівок, не займалися, я б сказав тепер, мистецтвом. Усі ж селяни — займалися" [40].

Художник розпочав свій творчий шлях з випробування різних стильових напрямів — модерну, постімпресіонізму і фовізму, зупинився на кубізмі й врешті-решт винайшов супрематизм. Було б необачно шукати прямі витоки супрематизму у творчості художника безпосередньо від народного мистецтва. Але спорідненість з ним відчувається в небуденності, святковості супрематичних, контрастно-колірних чи монохромних геометризованих композицій у пло-

[39] *Найден Ол., Горбачов Д.* Малевич Мужицький // Хроніка 2000. — Київ, 1993. — С. 230.

[40] Там само.

щинах, де відлунює незаймана чистота і космологічна всеосяжність святково-буттєвої сторони людського життя.

Побутову українську культуру художник тісніше пізнав у Києві ще в 1890-х pp. — на картинах свого вчителя М. Пимоненка по школі М. Мурашка. І через багато років звернувся до інтерпретації його мотиву у картині “Жниці. (У стилі М. Пимоненка)” (1928), трактуючи його з певною реалістичністю.

Перший селянський цикл художник створив у 1910-х pp., кубістичними засобами відтворивши красу і витривалість людей села. Вони неквапливо постають на його полотнах як безособові персонажі, в узагальнених, майже геометризованих формах, демонструючи міць і крицеву силу (“Дереворуб”, “Селянка з коромислом і дитиною”, обидві — 1912).

К. Малевич не наслідував суто іконописних засобів, а глибоко осягнув органічні глибинні зв’язки ікони і народного малярства.

“Я відчув якийсь зв’язок селянського мистецтва з іконним, — писав у своїй автобіографії К. Малевич. — Іконописне мистецтво — форма найвищої культури селянського мистецтва. Я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхню подобу не як святих, а простих людей” [41]. І продовжував: “Я не пішов ані шляхом античним, ані Відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав малювати в примітивному дусі” [42].

На традиціях вітчизняного іконопису, мистецтва Візантії та проторенесансу, народного примітиву формувалися і розвивалися засади творчості Михайла Бойчука (1882—1937).

Син селянина з села Романівки на Тернопільщині, він навчався у мистецьких академіях Відня, Кракова, Мюнхена, вдосконалювався в Парижі. У французькій столиці, виступивши в Осінньому салоні (1909) та Салоні незалежних, уперше відчув смак слави і гіркоту від деяких критичних оцінок. Саме у Парижі М. Бойчук зробив перші спроби до вироблення мистецьких форм і методів роботи, які згодом лягли в основу виплеканої ним національної школи монументального мистецтва, в галузі якого була найбільш зосереджена його творча діяльність. Водночас він своєрідно трактував побутові мотиви в нечисленних станкових творах.

У своїх оглядах поет і теоретик кубізму Г. Аполлінер зазначав простоту композиції, старанну обробку деталей, золоте тло в картинах М. Бойчука та художників його кола, характеризуючи їхні стилістичні особливості терміном “неовізантизм”. Та, як видно із композиції художника “Дівчина пасе гусей” (1909—1910), відомої зараз лише з репродукції, можна говорити скоріше про синтезоване розуміння української та російської ікони з її архітектонічною чіткістю композиції та вивірено-виразною ритмікою, а також японської гравюри. Художник не наслідує, а оновлює, освіжає традицію, осучаснює її, домагаючись поетичного звучання образу простої селянської дівчини, постать якої домінує в композиції.

Гармонійною розміреністю і поетичним ладом відзначаються твори М. Бойчука, виконані у Львові після повернення його з Парижа. Вони засвідчують, що художник обрав шлях, який заперечує зовнішню описовість, створюючи поетичну структуру образу, оперуючи засобами площинного вирішення композиції, організації її лінійних ритмів, емоційності кольору, а також гармонійністю пропорцій.

[41] Там само.
[42] Там само. — С. 230.

В. Орловський. Ріка. Осінь. 1878. Полотно, олія. Сумський художній музей.

В. Орловський. Хати в літній день. 1882. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Саме такими є його композиції "Урожай" (1910-ті рр.), де показана молода мати з хлопчиком, які збирають восени плоди дерев, та "Плач Ярославни" (1910-ті рр.) з лаконічною колірною гамою, вибудованою на поєднанні золотавого і блакитно-білого із теплими акцентами вохристо-червоного, від чого постаті Ярославни і двох діток, котрі заспокоюють її, видаються напрочуд монументальними, нагадуючи за звучанням кольорів старовинні фрески.

М. Бойчук і його учні-бойчукісти — значні постаті в українському мистецтві початку XX ст., які, пробуджуючи національну свідомість, надали побутово-

му живопису нових рис, віднаходячи у повсякденності характерну для національної ментальності духовну ауру.

Пейзажний живопис. Динамічний розвиток побутового жанру, помітне посилення його емоційності, збагачення виражальних можливостей інспірували активізацію інших жанрів, зокрема пейзажу, процес пластичних шукань і колористичних знахідок у якому розпочався особливо інтенсивно.

Починаючи з середини XIX ст. пейзажний живопис в українському мистецтві поступово й неухильно набуває все більшого значення, перетворюючись наприкінці століття в домінуючий жанр одночасно з побутовим. Саме в цих жанрах формується найпотужніший спротив академічним доктринам, простежуються нові тенденції, пов'язані з реалізмом, з відображенням реальної дійсності, з утвердженням демократичних ідеалів.

У своєму прагненні звільнення від академізму українське мистецтво проходить шлях, схожий на шляхи мистецтва європейського, проте через специфіку суспільно-політичних умов свого розвитку в інших часових вимірах. Боротьба проти академізму, як типологічне явище всього європейського мистецтва другої половини XIX ст., породжує в пейзажному малярстві нове розуміння мистецьких завдань, естетичних та ідейних функцій мистецтва. Саме з цими змінами були пов'язані новаторські шукання у втіленні реального середовища, світла і кольору, у створенні національного пейзажу.

Відкриття барбізонцями (назва французьких художників-пейзажистів, які працювали поблизу селища Барбізон. — *Ред.*) пленерного живопису, тобто живопису з натури, з відтворенням взаємодії світла і кольору, стало важливою передумовою формування пейзажу з місцевим колоритом в багатьох національних мистецьких школах, у тому числі й школі українській.

Першовідкривачем досягнень барбізонців [43] для української пейзажної школи став Володимир Орловський (1842—1914). Після навчання малювання в І. Сошенка в 2-й Київській гімназії Орловський з допомогою Т. Шевченка вступає до Петербурзької Академії, закінчивши яку, їде вдосконалюватися до Франції, Німеччини, Швейцарії та Італії.

Перебування в Парижі й особливо ознайомлення з творами К. Коро, а потім і барбізонців мало надзвичайно важливе значення не тільки для творчості самого В. Орловського, а й для його учнів пейзажного класу Петербурзької Академії, де він викладав. Його звіти раді Академії мистецтв, опубліковані Н. Асєєвою [44], свідчать не тільки про глибоке враження від творів французьких пейзажистів, а й прагнення осягнути їхні відкриття, проаналізувати і застосувати відповідно до вітчизняних художніх завдань. Вихований на академічних вимогах строгої дисципліни рисунка, умовного колориту, Орловський вважає вільну композиційну побудову Коро недоліком, проте, вражений його даром передавати повітря, зазначає, що є в його творах "одна риса, невідома іншим, — це присутність ну просто-таки натурального повітря в картині. Між рамою і полотном бачиш насамперед шар живої атмосфери і за ним уже погано написані дерева, воду, траву і т. ін." [45]. Вивчення творчості барбізонців, якими він щиро захоплювався, сприяє поглибленому розумінню їхнього нова-

[43] *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры. — Киев, 1989. — С. 18.

[44] Там само. — С. 19—21.

[45] Там само. — С. 18.

В. Орловський. Лісове озеро. 1880. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

торства, приводить Орловського до усвідомлення того, "що натуру написати можна, як її бачиш, без усіляких умовностей і теорій".

І хоча у своїй творчості Орловський так і не спромігся до кінця позбутися академічних канонів, досвід пленерних шукань барбізонців мав неоціненне значення для його малярської та педагогічної практики. Повернувшись 1872 р. до Петербурга, Орловський мандрує країною, відвідує Крим, Кавказ, Україну. На основі зібраного величезного етюдного матеріалу він пише довершені пейзажні твори, сповнені сонця. Орловського прозвали "шукачем сонця" за те, що він любив писати краєвиди, залиті яскравим сонячним світлом, які немов випромінюють спокій і тишу. Його твори з успіхом експонувались як на петербурзьких академічних виставках, так і на Всесвітній виставці (1878) у Парижі, де французька критика відзначала "чудове золотаве освітлення у п. Орловського" [46].

Пов'язавши своє наступне життя з рідним Києвом, він систематично виставлявся на виставках київських художників, брав участь у діяльності Київської рисувальної школи М. Мурашка, був одним із організаторів Київського художнього училища. У живописних творах В. Орловський, як і провідні майстри пейзажу багатьох країн, прагнув

[46] Про це пише В. Стасов у статті "Наши итоги на Всемирной выставке" (*Стасов В.В.* Избранное: В 3 т. — Москва; Ленинград, 1951. — Т. 2. — С. 312).

С. Васильківський. На Журавлівці. 1880. Полотно, олія. Сумський художній музей.

створити неповторний образ рідної природи. Його монументальні композиції ("Ранок у лісі", "Хутір у Малоросії", "Грозові хмари", 70-ті рр.; "Лісове озеро", 1880) споріднені з романтичними пейзажами А. Куїнджі, О. Боголюбова, І. Шишкіна.

Українська пейзажна школа завдячує Орловському розробкою узагальненого, епічного образу природи, втіленого у монументальних пейзажах-картинах, де життя і праця людини невіддільні від оточення ("Жнива", "Хати в літній день", обидва — 1882; "Привал чумаків. Відпочинок у степу", 1884).

Наступний етап розвитку українського національного реалістичного пейзажу представлений доробком Сергія Васильківського (1854—1917). Учень Д. Безперчого у харківській гімназії, а також М. Клодта і В. Орловського (учня І. Сошенка) по пейзажному класу Петербурзької Академії мистецтв, Васильківський у своїх шуканнях узагальненого образу природи активно звертався до використання досягнень пленеризму. Як і для його вчителя, для становлення Васильківського-пейзажиста перебування у Франції і ретельне студіювання тогочасного французького пейзажного малярства мало надзвичайно важливе значення. Значний вплив на нього справили не так імпресіоністи, як барбізонці з їх благоговійним ставленням до природи. Визначившись як пейзажист ще в стінах Академії, досягши помітних успіхів у створенні ліричного ("Весна на Україні", 1883) і епічного краєвиду ("Ранок. Отара в степу", 1884), де поряд з проникливим зображенням природи значна увага приділена передачі мінливих кольорів неба, вранішнього теплого освітлення, Васильківський у роки студіювання мистецтва в Парижі починає розробляти фактурний пленерний живопис. Він не тільки уважно вивчає, а й старанно копіює праці Коро, Руссо, Добіньї, Тройона, Діаза. І пише власні твори, не етюди, не дорожні замальовки, а викінчені живописні композиції. У вивільненні С. Васильківського від академічних стереотипів побудови й колірного вирішення пейзажного твору

С. Васильківський. Гуси. 1882. Полотно, олія. Сумський художній музей.

певне значення мала і його співпраця з Іваном Похитоновим, з яким він близько товаришував, познайомившись у Парижі. Під впливом світлоносного, близького до імпресіонізму, мініатюрного письма Івана Похитонова (1850—1923), котрий (почавши доволі пізно для свого віку займатися живописом в Італії, а згодом у Франції, під керівництвом відомого російського мариніста О. Боголюбова) досяг блискучих результатів у відтворенні сонячних і сповнених ліризму краєвидів, Васильківський глибше проникається пленеризмом. Він прагне передати живе відчуття природи, саму атмосферу світлоповітряного середовища, в якому вона існує ("Село Лютерна. Бретань. Франція", 1878; "Ранок у Безансоні", 1888).

Працюючи поруч з І. Похитоновим (вони часто малювали одні й ті самі мотиви), захоплюючись творами барбізонців, насамперед Ш. Добіньї, що були йому особливо близькими простотою сюжетів, втілених у монументальних пейзажах-картинах, Васильківський, повернувшись в Україну, розвиває тенденції монументалізації пейзажу. Про це свідчать його довершені полотна "Козача левада" (1893), "Вечір на р. Донець. Харківщина" (1890-ті рр.), де втілені величні у своїй одвічній красі образи української природи.

Серед цілої сюїти лірико-поетичних краєвидів 1890—1900-х рр. ("Череда. Околиця села", початок 1890-х рр.; "Село Сорочинці. Полтавщина", 1891; "Після дощу. Харківщина", 1895) ці твори, а особливо "Козача левада", вирізняються відчуттям могутньої життєствердності краси рідної природи. Синтезуючи свої враження, глибоко перейнявшись українським краєвидом, художник зображує просту і звичайну сцену: на соковитій, вкритій квітами леваді пасуться розпряжені воли, вдалині немов дрімають у голубому мареві сліпучого сонця густі й високі дерева, ніби обіймаючи цей благодатний затишок лугу, дзеркальний спокій блакитних озерець серед смарагдової трави, селян, які спочивають у холодку, волів, що неспішно п'ють воду... Здається, час зупинився, і буде завжди

височіти безхмарне небо, зеленітимуть трави і стоятиме погожий літній день. Мотив рідної природи набуває характеру вічного і неминущого. Відчуття величного й урочистого спокою гармонійного єднання природи та людини вдало підкреслює вертикальна, до найменших деталей зрівноважена композиція з послідовним чергуванням планів і органічно вибудованим колірним ладом справді монументального полотна.

Цей твір став помітним явищем не тільки у творчості С. Васильківського, а й у розвитку жанру. Тенденція узагальнення, синтезування образу, що виникає у період жанрового визначення пейзажу, ввібравши кращі досягнення європейського мистецького досвіду, стає традицією вітчизняного малярства. Пейзаж-картина, що оспівує і утверджує образ Батьківщини, продовжується та збагачується в українському мистецтві наступних періодів, посідаючи іноді провідне місце у системі жанрів.

Не менше значення для жанрової динаміки пейзажу мали тенденції пленеризму, поширені у творчості чималої кількості українських живописців під впливом живопису згаданого раніше І. Похитонова. Саме через пленеризм похитонівських мініатюрних за розмірами і часто монументальних за звучанням, довершених за майстерністю виконання творів були сприйняті набутки європейського малярства численними художниками в Україні. Його витончений фактурний живопис, бездоганна майстерність моделювання форм і об'єктів, передача світла й повітря в пульсуванні барвистих поєднань колориту надають творам неповторної поетичності й особливого чару, артистизму, властивого справжнім майстрам живопису ("Сіножать", 1885; "Околиця Парижа", 1886—1888).

Українська сюїта І. Похитонова ("Збирання картоплі. Жабовщизна", 1880-ті рр.; "Вечір на Україні", "Жнива", 1886—1889; "Пасіка", 1889) при зовнішній простоті сюжетів позначена неповторною своєрідністю чутливого сприйняття й розуміння природи, мінливості її станів та "настроїв". Жанрові мотиви (пастухи, вівці, собаки на вечірньому пасовиську в краєвиді "Отара на тирлі", 80-ті рр.) посилюють поетичну забарвленість зображеного.

І майстерність пленериста С. Васильківського, і вагомий вплив творчої особи І. Похитонова, якого можна вважати фундатором пленеризму в українському пейзажі, стали високою точкою відліку, що обумовила стійкість і життєвість пленеристичної традиції в українському мистецтві. Тональний, вальорний живопис, досконало розроблений основоположниками українського пейзажу, пильна увага до особливостей національного ландшафту, тонке відчуття "настрою" природи, світло й повітря, які з'явилися у пейзажному живописі з часів барбізонців, використовувалися, щоразу заново осмислені, кожним новим поколінням українських майстрів [47].

Чи не найяскравіше тенденції пленеризму, імпресіоністичні ознаки часто в поєднанні з особливостями модерну виявилися у живописних творах художників харківської пейзажної школи, серед яких, крім С. Васильківського, були такі самобутні мистецькі особистості, як М. Ткаченко, П. Левченко, М. Беркос, В. Кричевський.

Харків'янин Михайло Ткаченко (1860—1916), як і С. Васильківський, — учень М. Клодта і В. Орловського в Петербурзькій Академії мистецтв. Після закінчення цього навчального закладу (1887) продовжив навчання як академічний пенсіонер у Франції. У Парижі протягом 1888—1892 рр. відвідував приват-

[47] *Асеева Н. Ю.* Указ. соч. — С. 33.

С. Васильківський. Козача левада. 1893. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

М. Ткаченко. Родина на відпочинку. 1890—1900. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

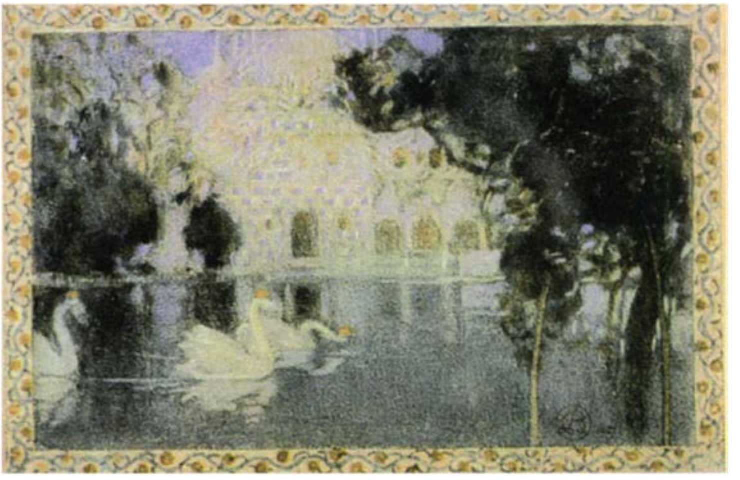
ну академію Ф. Кормона, проте справжнім мистецьким наставником Ткаченка став О. Боголюбов, запропонувавши спільну працю над батальними морськими композиціями на замовлення Головного морського штабу Росії, що давало молодому художникові, крім матеріальної підтримки, хорошу практику виконавця багатофігурних сцен.

Уже перші виконані в Парижі твори привернули увагу до талановитого початківця — 1891 р. він експонує в Салоні портретну композицію "На пленері", відзначену журі серед кращих робіт. Паризька преса схвально зустріла і його картину "Дружина рибака", виставлену в Салоні 1895 р., зауваживши, що художник, "як завжди, вирізняється своєю сяючою палітрою" і картина ця засвідчує те, що він "є майстром світла" [48]. А виставлене наступного року полотно "Схід місяця" (1896) було репродуковано у каталозі Салону в числі кращих.

Творчість М. Ткаченка переживає яскравий розквіт, немов увібравши в себе досягнення пленеризму та імпресіонізму, захоплення яким, і зокрема живописом К. Моне, надзвичайно вплинули на художника. Особливо це виявилося в його маринах, позначених підвищеною увагою до імпресіоністичних новацій у трактуванні світла й повітря, до передачі мінливої гри соковитих кольорів у світлоповітряному просторі. У творах 1900-х рр. — періоду розквіту творчості художника — помітнішими стають шукання декоративізму ("Родина на відпочинку", 1890—1900), розвинуті не без впливів мистецтва улюбленого ним К. Моне і його пізніших творів, що тяжіли вже до нової живописної системи. Дзвінка колірна гама, виразність пастозного фактурного живопису в поєднанні з чіткою організацією композиції створюють відчуття святкової піднесеності його полотен ("Весна", 1906). У 1907 р. в Парижі з великим успіхом відбулася персональна виставка М. Ткаченка, де були показані твори, виконані в Україні. У паризькій майстерні залишилася переважна частина його мистецького доробку — події Першої світової війни, що застали художника на батьківщині, не дали йому змоги повернутися до Франції, а 1916 р. він раптово помер.

У 1890-х рр. вдосконалював свою майстерність у Парижі й працював тут як художник Морського відомства, по-

[48] *Асеева Н. Ю.* Указ. соч. — С. 51.



В. Кричевський. Лебеді. Казка. Ескіз панно. 1907. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

дібно до М. Ткаченка і О. Боголюбова, виконуючи замовлення Імператорського двору, Микола Гриценко (1856—1900). Талановитий живописець, він був одним з найактивніших (серед усіх художників Росії) учасником паризьких Салонів [49], де з успіхом демонстрував акварельні роботи і великі живописні полотна — пейзажі Франції, Росії, морські краєвиди з кораблями, стародавні руїни в Криму, московські архітектурні пам'ятки ("Вид Москви з дзвіниці Івана Великого", 1897; "Руїни храму Діани Таврійської у селищі Партеніт. Крим", 1899). Творчість М. Гриценка нині маловідома, твори його розсіяні по світу, а місцезнаходження більшості з тих, що залишилися на батьківщині, не з'ясовано. Художник рано (в 44 роки) помер і похований у Франції в м. Ментона. Надгробок М. Гриценка 1901 р., на замовлення М. Ткаченка, був виконаний В. Кричевським — молодшим сучасником цих майстрів, під впливом яких, особливо М. Ткаченка, він перебував на початку свого мистецького шляху.

Василь Кричевський (1873—1952) був пов'язаний з харківським художнім осередком. Всебічно обдарований майстер, творець нової української архітектури (автор будинку Полтавського земства, 1903—1907), він був потужним і самобутнім живописцем, графіком, засновником модерної книги початку XX ст. Як пейзажист він сформувався з юних літ, перебуваючи в колі харківських митців, переважна частина яких була саме пейзажистами.

Спочатку через творчість своїх старших харківських колег — К. Первухіна, С. Васильківського і, особливо, М. Ткаченка він засвоює пленеристичні досягнення, бо саме проблеми пленеризму активно розвивалися ними в той час, коли В. Кричевський розпочинав шлях пейзажиста, а потім, уже виробивши власну манеру, він знайомиться із здобутками французького імпресіонізму.

Для з'ясування витоків творчого методу В. Кричевського-маляра важливим є вплив на нього творів М. Ткаченка, який у своєму живописі гармонійно поєднав імпресіоністичні тенденції зі стилістикою модерну. Але, на відміну від М. Ткаченка, для якого етюди були лише підготовчим матеріалом, у Кричевського етюдизм (характерна риса імпресіонізму) стає визначальним у пейзажній творчості. Усі живописні й аква-

[49] Там само. — С. 58.

рельні праці він чітко поділяє на етюди й картини. Але етюди в нього, так само, як і в класичних імпресіоністів — у французьких майстрів, є самодостатніми творами, виконаними здебільшого за один прийом.

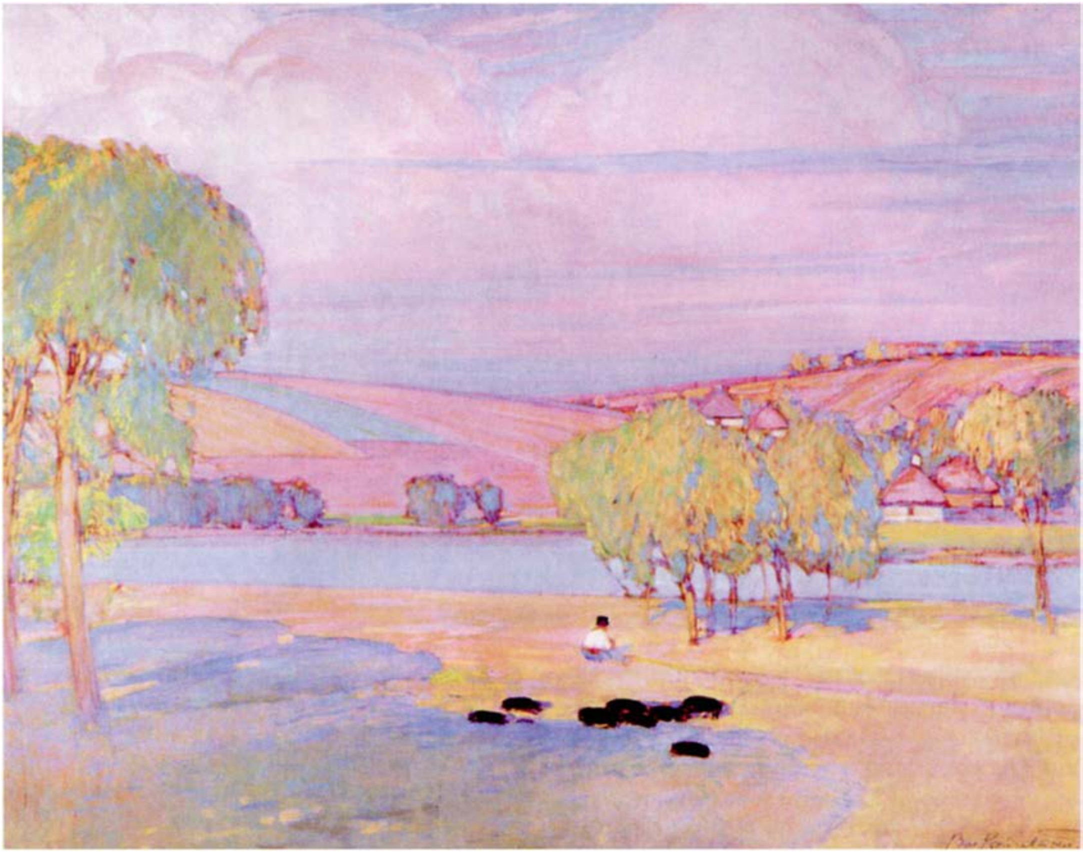
Архітектор-новатор, В. Кричевський і в галузі живопису залишається експериментатором, шукачем. Його творчі знахідки в колориті, композиції, лінії, пластиці, формі, у техніці виконання стали відкриттям не знаних доти прийомів малярства, живопису чистих і ясних кольорів. Лише йому властива дзвінка й піднесена блакить сяє й міниться бузковими, густо-синіми, ліловими тонами на його полотнах, написаних з такою пристрастю та любов'ю, що кожний мазок — потужний, упевнений, яскравий — вливає свою мелодію в барвисту симфонію твору.

Протягом усієї творчості В. Кричевський тяжів як до передачі сонця та світла, так і до романтичних сюжетів згасання дня, до часу сутінок, коли все в природі огортається величним спокоєм і тишею. Мотив ночі сповнюється у нього драматичної таємниці одухотвореної природи ("Ніч у Бахчисараї", 1911), де над високими мінаретами і тривожними чорними вітами дерев височить оповите нічними чарами небо.

Поряд із цими символічними образами нічної природи художник продовжує розвивати теми її гармонії і величі. У своїх шуканнях він часто звертається до відтворення мотивів рідної Сумщини, пише численні краєвиди Полтавщини, невтомно й захоплено малює Крим. Обираючи для зображення степовий безкрай чи гірські твердині, непорушні трикутники кипарисів на тлі скель чи мереживне плетиво розкидистих верб серед залитих сонцем луків, Кричевський скрізь вирішує складні завдання синтезу безпосередніх вражень від натури вже під час етюдів, прагне до архітектонічності будови й узагальнення форм, що незабаром приводить його до створення картин-панно.

У 1890-х рр. він вперше пробує створити живописне полотно у вигляді панно. Акварельний "Ескіз для панно" являв собою степовий краєвид. Панно, як відомо, — найхарактерніша і майже повсюдно поширена форма живопису модерну. До форми панно художник звертається і 1903 р., коли створює низку стилізованих акварельних краєвидів ("Шишаки", "Яреськи"), але наступні спроби розробки цієї форми мають виразно символічне забарвлення і пов'язані з мотивом лебедів. Це цикл ескізів для панно і власне панно, виконані в техніці акварелі, та олійна однойменна картина. Сюжет творів — лебеді — символ його улюбленого міста дитинства Лебедина і давній символ чистоти та вірного кохання. Характеризуючи його творчі шукання, слід зауважити й те, що мотив лебедя на воді, у небі — один з поширених у сюжетиці модерну. Збережений твір "Лебеді. Казка" (1907) показує, як по-своєму поетично й піднесено вирішив цей мотив В. Кричевський. І нейтрально-спокійна голубінь казкового озера, і тіні невидимих дерев, із-за яких випливають лебеді, й усе зображення в обрамленні стилізованого рослинного орнаменту зливаються в романтичний і цілісний образ.

Диптихи 1907 р. продовжують ці характерні для модерну шукання. І "Долина ріки Псел", і "Краєвид з вівцями", і "Шишацькі яри", зберігаючи конкретні ознаки шишацьких краєвидів, завдяки своєрідному трактуванню набувають поетичного звучання. У цих творах особливо наочно втілюються загальні принципи побудови пейзажних композицій Кричевського. Тема розміреного руху просторових планів розвинута тут художником багатоаспектно і складно.



В. Кричевський. Село за річкою. 1919—1920. Картон, олія. Національний художній музей України, Київ.

В. Кричевський. Київ. Поділ. 1920-ті рр. Картон, олія. Шевченківський національний заповідник, Канів.

В. Кричевський. Село Шпичинці. 1923. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

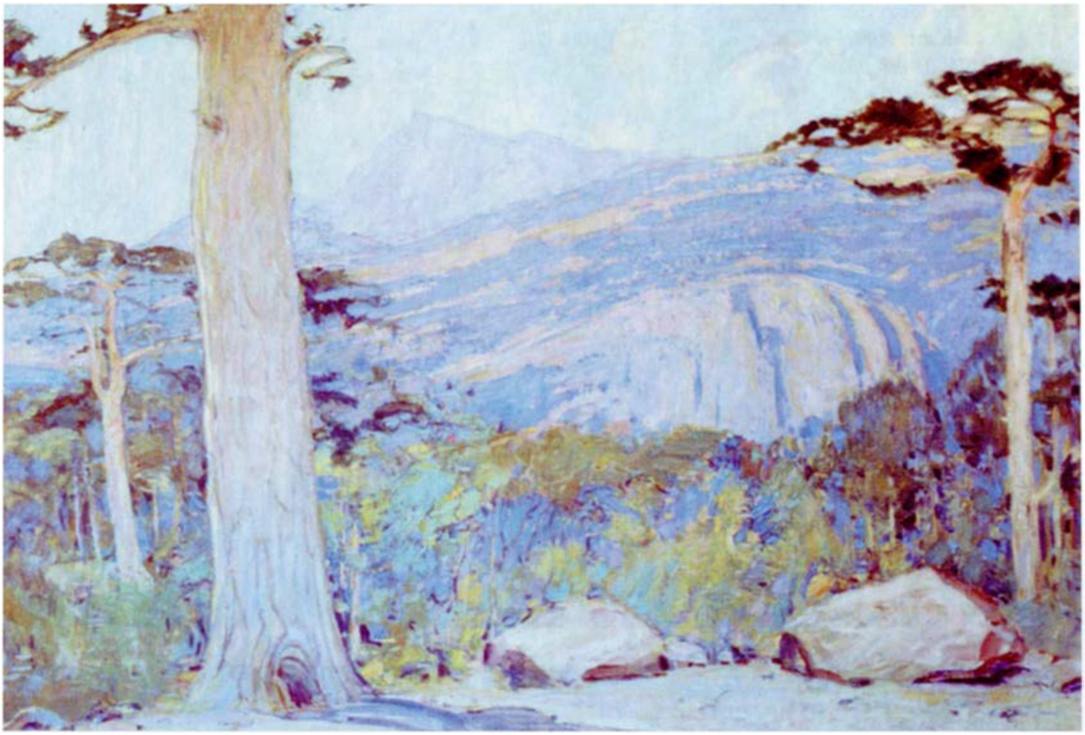
Типово полтавські далекі обрії з піщаними пагорбами, вербами на звивистих берегах і відкритими просторами, що, як протяжна мелодія народної пісні, уповільнено стеляться вглиб широкої панорами краєвиду, по-символістськи відчутого художником як край Вітчизни, подаються у стилізованих абрисах пейзажних планів. Передані ритмічним чергуванням колірних площин, яскравіших і соковитіших на віддалі й білувато-пригашених біля переднього краю зображення, ці плани і утворюють те неповторно-чарівливе враження величного спокою і одвічної гармонії, ніби розлитої навколо. Колір у цих творах дещо приглушений, немов побачений через спекотне літнє марево, рисунок точний і пластичний, мазок ритмічно-декоративний. Спокійна ідилічність панорамного краєвиду, узагальненість форм у вигляді колірних плям надають диптихам піднесеної величі, сповненої глибокої символіки. Вони викликають у пам'яті згадку про "музичний" живопис М. Чурльоніса або полотна П. Гогена, творчість яких знаходила чутливий відгук в душі В. Кричевського.

Його шукання синтетизму художнього образу і нової живописної системи особливо інтенсивними стають у 1910-х рр. Характерними прикладами такого узагальнення, синтезування пейзажного образу є його твори: "Краєвид" (1915); "Село за річкою" (1919—1920); "Київ. Поділ" (1920-ті рр.). Безпомильна точність бачення художника, який пройшов через впливи школи імпресіонізму, поєднується тут із сприйняттям питомого декоративіста. У процесі роботи він виявляє елементи, які б творили багатоскладний образ міста, позначений проникливим нюансуванням настроїв, втілений у градаціях бузково-блакитних і зелених тонів. Від імпресіоністського етюду тут лишається лише енергійний, живий мазок, рухлива і вібруюча фактура барвистої поверхні.

В. Кричевський. Кипариси. 1920-ті рр. Картон, олія. З книги В. М. Павловського "В. Г. Кричевський".

В. Кричевський. Скелі над морем в Алушті. 1923. Папір, акварель, гуаш. Національний художній музей України, Київ.

У поетиці живописної творчості В. Кричевського є риси, що простежуються на всіх етапах. Однією з найхарактерніших ознак його живопису є увага до неба. Починаючи з численних замальовок селянських хат, прикметних ще бажанням передати виразні деталі будови чи яскравість декорування ("Полтава. Синя хата", 1906; "Синя хатка в Лебедині", 1902; "Жовта хата в Яреськах", 1903; "Червона хата в Опошні", 1904), або етюдів старовинної архітектури ("Церква у Ходорові", 1917), ярмаркових сцен і, звичайно ж, творів, присвячених Криму ("Осінь у Криму", 1901; "Кипариси", 1920-ті рр.; "Сосни



В. Кричевський. Сосни над Ялтою. 1920-ті рр. Полотно, олія. Музей М. Бажана, Київ.

над Ялтою", 1920-ті рр., та "Скелі над морем", 1923), — скрізь у композиціях небо несе значне емоційне навантаження. Художник любив малювати воду, гори, степи, вулиці міста чи села, та майже завжди небо є не лише тлом чи простою складовою композиції. Ще з юності, захоплюючись У. Тернером і Р. Бонінгтоном, Кричевський підпадає під чар їхніх "колоризованих небес", їхніх шукань сутності кольоро-світла і в своїх, особливо олійних, творах розпочинає пошуки засобів виявлення "мінливості вічного", передачі космічної величі "життя" неба. Зачитуючись "Теорією неба" І. Канта, він пробує фіксувати плин хмар, дати миттєві зміни в його стані і "настроях".

Красномовним прикладом такого рішення є невеличке полотно "Поле й хмари. Хутір Сподарець" (1915), де більш ніж три чверті площини віддано зображенню високого літнього неба, вкритого рухливими освітленими масами хмар. Їх перлисто-рожева, палево-блакитна енергійна барвистість, градуйована безліччю відтінків і переходів, модельованих динамічними контурними мазками пензля, зосереджує погляд і дає відчуття могутньої недосяжності пронизаного сонцем небесного купола, що височить над весняними безкраїми ланами.

З пейзажною творчістю В. Кричевського пов'язані риси, що характеризують уже наступний етап розвитку жанру. Тенденції пленеризму поступаються шуканням декоративізму, що в зіставленнях з лінійною і силуетною виразністю, притаманною стилістиці модерну, проступали вже в деяких творах М. Ткаченка і П. Левченка, виконаних у кінці 1890-х — на початку 1900-х рр.

П. Левченко. Вулиця у Путивлі. 1904. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Пейзажні мотиви пізніх творів Петра Левченка (1854—1917) відчутно імпресіоністичні, позначені помітною інтимізацією образного ладу. Органічною часткою їх стають сюжетно розвинуті жанрові епізоди ("У садку за столом", 1891; "Ціп-ціп-ціп-ціп", 1911—1912).

Камерність творів — риса, простежувана і у попередні етапи творчості художника, але згодом вона поглиблюється майстерністю пластичного вираження. Живопис набуває вишукано розробленої тональності, збагачується палітра кольорів. Сріблясто-бронзова ("Село взимку. Глухомань", 1891) чи блакитно-зеленава ("Вулиця у Путивлі", 1904) гама барв стає основним засобом пластичного розкриття емоційної наснаженості відтвореного П. Левченком краєвиду.

Насиченість сонцем, буяння зелені дерев, густого різнотрав'я, мирний спокій сільських околиць у картинах "Хата в зелені" (1900-ті рр.), "На Харківщині" (1910-ті рр.), "Соняшники" (1907) чи, навпаки, таємнича приглушеність кольорів у деяких нічних мотивах ("Літня ніч. Моринці. Хата Т. Г. Шевченка", 1900-ті рр.) виказують органічність імпресіоністичних принципів, самобутньо осмислених і втілених художником.

Пленерними шуканнями й характерними зрушеннями в жанровій структурі

П. Левченко. Літня ніч. Моринці. Хата Т. Г. Шевченка. 1900-ті рр. Полотно, олія. Сумський художній музей.

М. Сергєєв. Збирання слив у старому саду. 1904. Полотно, олія. Сумський художній музей.

цікаві твори ще одного харків'янина, вихованця Петербурзької Академії, учня А. Куїнджі Миколи Сергєєва (1855—1919). Друг і послідовник І. Похитонова та С. Васильківського, він був майстром великих композицій, в яких поєднувалися прийоми кількох жанрів ("Пасіка на Україні", 1885; "Водяний млин", "За-

С. Світославський. Подвір'я, освітлене сонцем. 1890-ті рр. Полотно, олія. Сумський художній музей.

тока Дніпра", цикл "Пори року", 80—90-ті рр.). У його масштабному полотні "Збирання слив у старому саду" (1904) гармонійно взаємодіють пейзаж (простір саду з покрученими деревами й високою травою), натюрморт (великі кошики зі стиглими сливами, квіти й трава) і побутовий жанр (старенька бабуся серед саду з кошиком слив). Щедрість теплої осені з її багатим урожаєм елегійно співвідноситься з "осіннім" часом людського життя: постать старенької в тіні саду здається особливо сумовитою серед залитих надвечірніми променями дерев другого плану, золотої від сонця стіни хати, яскравих спалахів квітів.

Поєднання жанрових і пейзажних елементів притаманне творам вихованця Московського училища живопису, скульптури та архітектури, учня О. Саврасова та В. Полєнова — Сергія Світославського (1857—1931). Порівняно до художників харківського кола, активніше прилучених до зрушень у європейському мистецтві, Світославський, хоча і виявляв помірну увагу до проблем освітлення, назавжди залишився у полоні передвижницьких настанов, акцентуючи у значній частині своїх творів соціальні мотиви ("Вулиця повітового міста", 1895; "Миргород", 1902), наголошуючи на злиденності життя провінції.

С. Світославський. Воли на ниві. 1891. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

М. Беркос. Влітку. 1891. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Проте в нього наявні й широкі панорамні краєвиди ("Дніпровські пороги", 1887) або зображення затишних куточків української природи ("Весна на хуторі", "Подвір'я, освітлене сонцем", "Пором", 90-ті рр.). Проникливим осягненням епічної величі степових обріїв під весняним високим небом вирізняється сповнене сонячного повітря і мирного спокою живописне полотно "Воли на ниві" (1891).

Образ суворого й незатишного міста створений художником у композиції "Москва. Василій Блаженний" (1893).

Сонячністю і особливим східним колоритом визначаються цикли його середньоазійських етюдів та творів.

Чимало спільного з шуканнями харківських живописців має творчість вихованця Одеської рисувальної школи і Петербурзької Академії мистецтв Михайла Беркоса (1861—1919). Перебуваючи після Академії в 1890—1893 рр. за кордоном, і зокрема у Парижі, він, перейнявшись новими здобутками європейських майстрів, виробляє свій погляд і свої прийоми трактування світла й повітря в пейзажі. Природа в його краєвидах не втрачає матеріальності, а завдяки майстерно розробленому просторовому трактуванню пленерного живопису набуває особливого відчуття гармонії і краси ("Льон цвіте", 1893; "Влітку", 1891). У його невеличких, але напрочуд виразних творах помітно простежується потяг до стилістики модерну ("Біля старого будинку", 1911; "Пейзаж з вербами", 1915), що на початку XX ст. помітно посилюється у творчості багатьох художників різних регіонів країни.

Впливи модерну та символізація живопису. Взаємодія жанрів і тенденції декоративізму. Наприкінці XIX ст. в українському мистецтві значного поширення набувають тенденції поєднання жанру з пленером, характерні для багатьох європейських шкіл. Численні українські художники "прагнули пленеру і культивували жанр у пейзажі" [50]. Проте пленеризм та імпресіоністичність, що стають практично повсюдним явищем, в їхній творчості знаходять оригінальний вияв, зумовлений сталими традиціями сюжетності вітчизняного малярства. Незважаючи на потужний вплив імпресіонізму, в Україні, як і в Росії та в інших країнах, виникає "інший імпресіонізм" [51], забарвлений по-своєму в кожній національній школі. В українській школі, поряд з таким прикметним явищем французького імпресіонізму, як етюдизм, знову ж таки своєрідно виявленим, найактивніше розвивається пейзаж-картина, що стверджує гармонію людського буття в нерозривній єдності з природою. Своїм мажорним, стверджувальним пафосом вона, попри всю близькість української пейзажної школи до школи російської (унаслідок впливів цієї останньої через спільну освіту в Петербурзькій Академії, через спільність проблем), відрізняється від меланхолійного настрою чи наголошення соціальних мотивів у краєвидах, особливо передвижницького характеру.

Певну роль у цьому відіграла мальовнича природа України, що самим "своїм характером породжувала відчуття нерозривності зв'язку людини з навколишнім світом, ліричне переживання від гармонії українського ландшафту" [52]. І кращі твори художників харківської пейзажної школи красномовно засвідчують поетичність і життєствердний характер українського краєвиду.

Про благотворний вплив української природи на формування творчого пафосу художника свідчать яскраві й новаторські для свого часу краєвиди Архипа Куїнджі (1841—1910), педагога і наставника багатьох українських митців. З дитинства натхненний степовим роздоллям і красою гаїв, річок, високого неба України, художник завдячує

[50] *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. — С. 173.

[51] *Турчин В.* Судьба пейзажа моралистического, дидактического и символического в эпоху пленера // Искусствознание, 2/99. — Москва, 1999. — С. 272.

[52] *Журавель О.* Без глухомані: До питання про школу українського пейзажного малярства // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1. — С. 51.

рідній землі кращими творами у своєму доробку ("Степ", 1875; "Українська ніч", 1876; "Березовий гай", 1879; "Місячна ніч на Дніпрі", 1880), що стали класикою російського живопису і водночас мали величезний вплив на оновлення пластичної мови, на прийоми компонування і на сам характер українського пейзажного жанру.

Багато українських мотивів є в доробку Івана Айвазовського (1817—1900), так само уродженця України. Серед них — "Чумаки в степу" (1855), "Український пейзаж" (1868), "Весілля на Україні" (1891), сповнені глибокого ліризму і переконливої реальності відтворюваного.

У розвитку української пейзажної школи певну роль відіграли інонаціональні майстри. Серед них — уродженець України, поляк Ян Станіславський (1860—1907), учень, а потім викладач Краківської академії красних мистецтв. Як майстер імпресіоністичного пейзажу і талановитий педагог, він мав значний вплив не тільки на своїх безпосередніх учнів (М. Бурачека, О. Новаківського, І. Труша), а й на широкі кола своїх земляків-українців. Його сонячні й пастозно виконані краєвиди Київщини ("Дніпро під Києвом", 1905; "Михайлівський собор у Києві", "Соняшники", 1900-ті рр.) тісно пов'язані саме з українською пейзажною школою не тільки мотивами, а й характером трактування образу природи.

Більше десяти років прожив в Україні польський художник Леон Вичулковський (1852—1936), і його пейзажні твори, написані тут, засвідчують значні зрушення у вдосконаленні майстерності й засвоєнні нових тенденцій пленерного живопису ("Копання буряків", 1890; "Оранка на Україні", 1892).

Подібним поєднанням побутового і пейзажного мотивів у невеличких камерних за настроєм творах прикметна творчість учня А. Куїнджі В'ячеслава Розвадовського (1875—1943). Настрій героїв у композиціях "Над Дніпром" (1900), "Гуцулка" (1904) тонко нюансується природним оточенням.

Своєрідністю бачення українського краєвиду позначені пейзажні твори Опанаса Сластіона (1855—1933), пензлю якого належить і один з перших індустріальних мотивів ("Цегельний завод", 90-ті рр.). Пленерний живопис, характерність мотивів ("Весна. Долина річки Снову", 1900; "Український баштан", 1881; "Долина Псла", 1900-ті рр.), а також сюжетність ("Проводи на Січ", 80-ті рр.) надають його полотнам особливої теплоти та проникливості у відтворенні високого неба, залитих сонцем смарагдових від свіжої зелені трав і квітів степових просторів. У його пейзажах наявна і традиційна картинність, і етюдна свіжість пейзажів, писаних безпосередньо з натури.

Серед західноукраїнських майстрів до пейзажного жанру зверталися К. Устиянович, Т. Копистинський, Ю. Панкевич. Їхні твори лежать ще в руслі традиційних вирішень. Помітні зрушення пластичного виразу спостерігаються у творах Олени Кульчицької, Олекси Новаківського і, особливо, Івана Труша. Саме в їхньому доробку наявні шукання, пов'язані з живописними системами імпресіонізму, модерну. Колористичні експерименти Труша, особливо активні після 1905 р. (після спільної "Виставки українських артистів"), де твори галичан експонувалися разом з творами художників східних земель України, сприяють виробленню яскравої творчої манери, позначеної тяжінням до декоративізму, характерного для модерну. Цикли краєвидів Криму, дніпровські й київські мотиви ("Захід сонця", 1904; "Дніпро біля Києва", 1910), єгипетська

А. Куїнджі. Степ. 1875.
Полотно, олія. Сумський художній музей.

сюїта виказують важливість пейзажного жанру у творчому доробку І. Труша.

У розвитку, в розробленні нової концепції пейзажного жанру своє особливе місце посідають живописці одеського мистецького осередку, об'єднані в Товариство південноросійських художників. Краєвиди відомого майстра Киріака Костанді, як і вся його творчість, мають неповторне "костандівське" забарвлення. Найбільше йому вдавалися камерні зображення, які глибоко розкривали тонкий психологічний зв'язок людини і природи, за що і одержали назву "костандіївських" мотивів. Серед них уже згадувані "Сутінки" (1897), "Дівчина і гуси", "Рання весна" (1892). Світло і повітря, пленерний живопис, що передає неповторну емоційну атмосферу відтворених сцен, засвідчують вдале поєднання принципів імпресіонізму з демократичними завданнями передвижництва, ідеали якого художник сповідував до кінця життя. Костанді, вирішуючи звично передвижницькі за соціальною спрямованістю сюжети на пленері, у тонко розробленому світлоповітряному просторі, у передачі найтонших відтінків людських почуттів через барви й тони майстерного колориту зумів досягти органічної єдності жанру і пейзажу ("Бузок", "Акація в цвіту", 90-ті рр.). У його картині "Рання весна" (1892) контраст згасаючого людського життя ще драматичніше звучить у зіставленні з пробудженням весняної природи, і темний силует похиленої постаті старого ченця на тлі молоденьких дерев та залитої сонцем ніжної зеленої трави обабіч

стежки забарвлюється нотами елегійності й одвічного суму за швидкоплинністю життя. Цей твір художника був відзначений медаллю на Міжнародній виставці в Парижі 1900 р.

Микола Кузнецов, інший вельми популярний представник одеського осередку, знаючись на мистецтві імпресіоністів і захоплюючись ними (про що він сам писав), вдаючись до пленеризму у своїх творах, безнастанно вдосконалюючи живописне їх розв'язання, за своїми мистецькими переконаннями залишався, як і Костанді, вірний передвижницьким ідеям. Уже зазначалася (у розмові про побутовий жанр) важлива роль пейзажу в його жанрово-портретних творах ("Об'їзд володінь", 1879; "На заробітки", 1882; "Старий поміщик", 1884). Якщо стисло визначити лейтмотив його пластичних шукань, то це зображення людини на пленері. У цьому його твори перегукуються з живописом багатьох українських і російських митців, які відкривали для себе європейський досвід, не відриваючись від вітчизняних традицій.

Одним із таких митців був і херсонець Руфін Судковський (1850—1885), вихованець Одеської рисувальної школи і Петербурзької Академії. Усе своє коротке життя він присвятив оспівуванню морських ("Прозора вода. Мертвий штиль", 1879—1884; "Очаківська пристань", 1881; "Бурхливе море восени", 1883) та степових просторів рідного краю ("Перед грозою. Хутір на Дніпровому лимані", 1883; "Осінь", 1884). Урівноважені за композицією і надзвичайно майстерні за відтворенням прозорого морського повітря і дзеркальної гладі морських глибин, неозорої далечини степу, спокійних чи драматично-бурхливих станів у природі, твори художника є довершеним зразком поширеного в 80-ті рр. різновиду пейзажу-картини.

До цього різновиду пейзажу звертався і Геннадій Ладиженський (1853—1916), показуючи широкі панорами морських узбереж поблизу Одеси ("Хаджибей", 1899). Наступні покоління художників одеського осередку все активніше шукають нових виражальних засобів. Герасим Головков (1863—1909) і Тит Дворников (1862—1922), розпочавши свій шлях з Одеської рисувальної школи (Дворников деякий час навчався й у Харкові), закінчивши Петербурзьку Академію, активно працювали в галузі пейзажно-жанрових композицій. Їхні твори з успіхом виставлялись на російських і зарубіжних виставках (Париж, Мюнхен).

Рання картина Г. Головкова "Морозний день. На санчатах" (1898), де змальовані дітлахи, сповнена динаміки, тонкої проробки колориту. У пізніших творах художник звертається до настроєвого пейзажу. Його морські мотиви позначені відкритою насиченістю яскравих барв, мажорним ладом усієї композиції, підкресленим експресією кольорів ("Дубки", 1900-ті рр.). Ритмізацією колірних плям, посиленим декоративізмом його твори лежать у площині тенденцій модерну. І у творах Головкова, і в полотнах Т. Дворникова колориту належить провідна роль, як і проблемі освітлення. Пронизане сонцем середовище у картинах "Подвір'я музею" (1902), "В одеському порту" (1900) блискуче виявляє яскраві спалахи колірних поєднань.

Натомість у творах Костянтина Крижицького (1858—1911), виконаних у ці ж роки, простежуються традиції попередньої доби — доби пошуків відтворення живого відчуття природних мотивів, розвивається композиційний різновид пейзажу-картини. Крижицький, випускник школи Мурашка і Петербурзької Академії, був майстром

К. Крижицький. Поле. 1891. Полотно, олія. Сумський художній музей.

проникливих за трактуванням образів весняної чи зимової природи ("Поле", 1891). Відчуттям величі сповнені його міцно вибудувані за колоритом і композицією твори "Перед грозою" (1885), "Повіяло весною" (1910). Багато уваги приділяв художник освітленню, відображенню мінливих станів у природі. Непорушна сила могутніх дерев у картині "Дуби" (1911) відчувається в уважному простеженні їхніх характерних кряжистих силуетів.

Традиції пленерного живопису продовжував і Степан Колесников (1875—1955), учень Одеської рисувальної школи і Петербурзької Академії, активний експонент виставок Товариства південноросійських художників. Матеріальність його пастозного живопису, невибагливість мотивів, у яких він умів знаходити справжню красу і міць, надають полотнам художника особливого звучання, сповненого життєствердності. Стримана колірна гама, побудована на поєднаннях вохристих тонів, своєрідність композиції, де висока лінія обрію відчутно наближає зображення до глядача, немов збільшуючи пласти вологої весняної землі ("Напровесні", 1901) чи, навпаки, розгортаючи панораму суворого затишшя ("Перед грозою", 1909), вирізняють пейзажі С. Колесникова неповторністю світовідчуття, закоханістю в мотиви природи, що пробуджується від зимового сну.

З київським осередком пов'язана творчість Євгена Вжеща (1853—1917) та Костянтина Бахтіна (1873 — після 1928), схильних до ліричного трактування камерних пейзажних мотивів (К. Бахтін "Березень", 1906).

К. Бахтін. Березень. 1906. Полотно, олія. Сумський художній музей.

Вихованець київської школи М. Мурашка і учень Ю. Мегоффера і Я. Station Станіславського у Краківській академії красних мистецтв, Микола Бурачек (1871—1942) після навчання перебував у Парижі, де активно вивчав кращі набутки французької школи. Особливо молодий художник переймався творчістю імпресіоністів і водночас знахідками барбізонців. Його приваблювали також і пластичні експерименти М. Дені та П. Боннара, але він не вдавався до наслідувань, а виробив власну яскраву манеру з характерним пастозним і немов насиченим сонцем живописом камерних мотивів української природи. Улюбленими його мотивами були села на берегах річок, затишні хати під сонцем, квітуючі городи чи осінні золоті гаї. Саме традиції пленеризму барбізонців і живописна система французького імпресіонізму найбільше вплинули на формування творчого методу художника, який виробив власний живописний стиль. Характерним зразком живописного почерку Бурачека є полотно "Золота осінь" (1912), колорит якого будується на зіставленнях прозорої блакиті неба і золотавих барв високих, пронизаних яскравим осіннім промінням дерев.

Інтерес до передачі світла й простору простежується ще в низці його етюдних творів паризького періоду ("Церква Сен-Етьєн у Парижі", 1911; "Дахи Парижа", 1912). Імпресіоністичні шукання Бурачек інтенсивно продовжує, повернувшись на батьківщину (де на довгі роки пов'язує себе з Києвом), проте тепер вони в нього органічно поєднуються з тенденціями декоративності. Живопис ритмізується широкими динамічними

М. Бурачек. Золота осінь. 1912. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

мазками, що енергійно відтворюють форми, передають пульсування кольорів і струмуючу ясність теплого повітря, яке ніби огортає всі предмети в його композиціях ("Соняшники", 1914; "Дахи Софійського собору в Києві", 1917).

З часом він переходить від імпресіоністичного відтворення настроєвих мотивів до побудови узагальненого образу української природи в картинах з міцною композиційною основою, і в цьому еволюція його творчості немов уособлює шляхи українського пейзажу в наступний період його розвитку — у першій половині XX ст.

Своєрідністю мотивів і неповторністю їх трактування з-поміж київських пейзажистів вирізнявся Абрам Маневич (1881—1942), орнаменталізований декоративізм полотен якого належить уже повністю мистецьким шуканням початку XX ст. Вплив живописної системи модерну позначається на його ліричних творах, присвячених міським мотивам ("Симфонія весни", 1912; "Міський краєвид", 1914).

З шуканнями модерну, пов'язаними з символізацією живопису, перегукуються фантазійні пейзажі Костянтина Богаєвського (1872—1943), учня А. Куїнджі в Петербурзькій Академії мистецтв. Художник створює величні панорами стилізованих під сиву давнину гористих краєвидів чи ремінісценції італійських мотивів його улюбленого майстра Відродження Андреа Мантенья ("Спогади про Мантенью", 1910). Образ старого Криму, де народився художник, постає в його творах символом омріяної країни легендарних героїчних часів, де скелясті бузкові гори височать над затишними долинами з голубіючими озерами. На берегах озер непорушно застигли таємничі тонкі дерева, серед густих віт

К. Богаєвський. Земля кіммерійська. 1911. Полотно, олія. Сімферопольський художній музей.

яких яскравіють казкові плоди, а золотаве небо сяє перлистими сплесками світла ("Земля кіммерійська", 1911).

Тему давньої Кіммерії розвиває у своїх витончених акварелях Максиміліан Кирієнко-Волошин (1877—1932). Уродженець Києва, вихованець Московського університету, Волошин став відомим поетом, літературно-художнім критиком, дослідником і талановитим художником-аматором. Будучи одним із найосвіченіших людей свого часу, він багато мандрував, цікавився історією, літературою, мистецтвом. Його перу належать численні наукові та науково-популярні нариси і статті про літературу, про мистецтво і творчість російських, а також французьких художників і поетів [53], твори багатьох із них він переклав російською. Різні грані творчої діяльності Волошина взаємопов'язані: його вірші несуть відбиток світобачення художника-живописця, а його музично-ритмізовані пустельні краєвиди гір чи широких кам'янистих долин споріднені з глибокими роздумами поета про земне існування, про долю правічної кримської землі, про долю людського життя.

Цикли акварелей його "кіммерійської серії", присвячені гірському Криму, зокрема "Блакитна затока" (1912), "Гірський пейзаж. Крим" (1916), "Рожеві сутінки" (1912), розкривають сувору красу випалених сонцем кам'янистих берегів і визначаються мелодійністю лінійно-силуетної пластики, стриманістю вохристо-зеленавої холодної колірної гами.

На відміну від заглибленості в давнину М. Волошина, Петро Холодний (1876—1930) у своїй пейзажній творчості звертається до втілення навколишньої, сучасної йому природи, оспівуючи принадну чарівність характерних українських краєвидів, втілюючи їхню поетичність і підкреслюючи їхню національну виразність. Образ природи у Холодного розкривається в камерних мо-

[53] *Волошин Максимилиан.* Лики творчества. — Ленинград, 1988. — С. 211—324.

П. Холодний. Маки й волошки. 1919. Картон, олія. Вінницький художній музей.

П. Холодний. Квіти дурману і будяків. 1919. Картон, олія. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

тивах одинокого дерева серед долини ("Вітер", 1912), квітів на сільських околицях ("Весна", 1910) або засніжених вулиць рідного йому Переяслава ("Зима. Переяслів", 1910). Самоук, як і Волошин, Холодний так само виробляє власну живописну манеру, де головну роль відіграють тонко згармонізовані кольори ясних барв, нанесених на полотно то динамічно і ритмізовано, то у вигляді прозоро-акварельних перетікань. У його краєвидах значна роль відведена деревам. Якщо в композиції "Казка про Дівчину й Паву" (1916) таємнича гущавина лісу мереживним килимом обрамлює галявину і є тлом для основного мотиву, а майже графічно виписані акценти (візерунки на павиних перах, квітка в руці дівчини, ялинка біля неї) надають зображенню символіч-

П. Холодний. Зимова веранда. 1916. Картон, олія. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

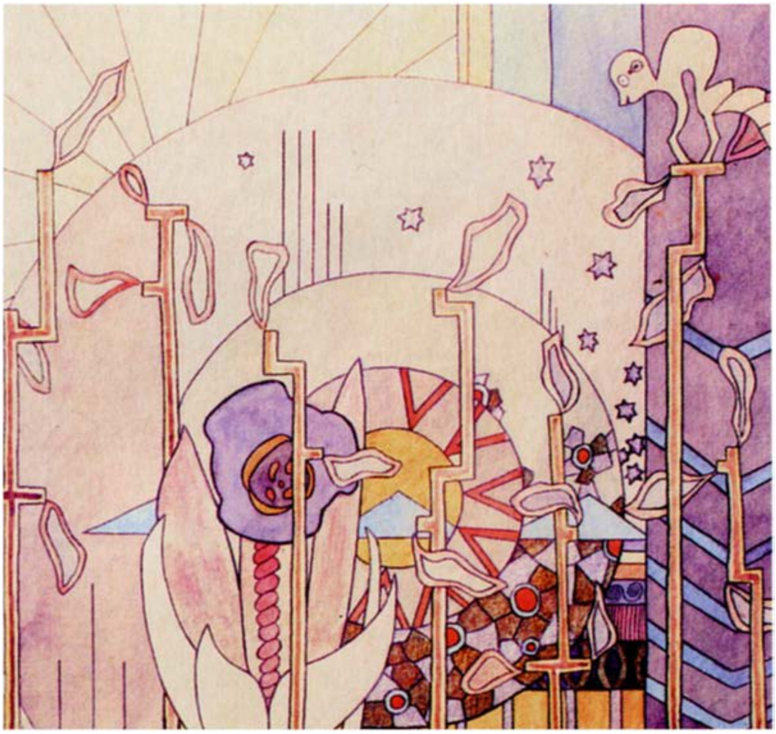
ного забарвлення, то в пейзажних етюдах ("Після грози", 1912; "Золота осінь", 1914; "Зимова веранда", 1916) дерева стають провідним виразником настроєвості краєвиду.

Сповнені елегійного звучання символічні пастелі Юхима Михайліва (1885—1935) лежать у руслі пластичних шукань модерну і постмодерну. Якщо його ранні пейзажні композиції в поєднанні з людськими постатями вирішуються як панорамні краєвиди, в монохромності колориту яких особливо відчутною стає історична відстань, заглиблення в давні часи ("Сум Ярославни", 1910), то сповнений музичної ритміки і глибокого узагальнення образу далекої минувшини триптих "Соната України" (1916) є прикладом своєрідного синтезування, синтетизму художнього мислення Ми-

*П. Холодний.
Після грози. 1912.
Картон, олія.
Центральний державний
архів-музей літератури
і мистецтва України, Київ.
Публікується вперше.*

*П. Холодний.
Золота осінь. 1914.
Картон, олія. Вінницький
художній музей.
Публікується вперше.*

хайліва. Щедро обдарований від природи, художник з юних років, захоплюючись творчістю М. Реріха, В. Борисова-Мусатова, тяжів до історичної тематики, прагнув глибоких узагальнень мистецького образу. За універсалізмом творчої натури Юхим Михайлів, як і В. Кричевський, П. Холодний, М. Жук,



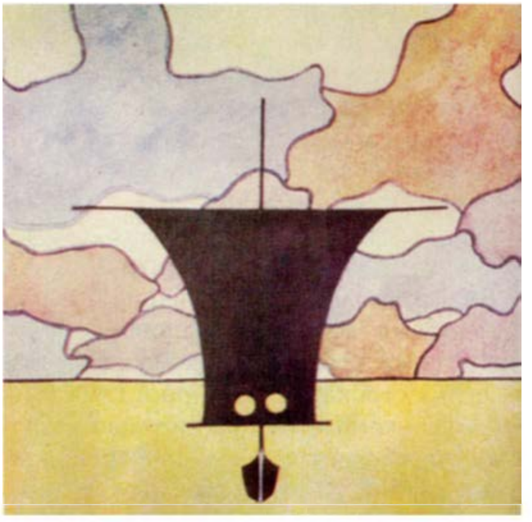
К. Піскорський. Мрія. 1917. Папір, акварель. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

був характерною постаттю доби. Володів художник і рідкісним даром синестезії [54], тобто здатністю уподібнювати твори одного виду мистецтва іншому: живописні — музичним, а поетичні — живописним. Його твори, і зокрема пейзажні, сповнені пісенної поетичності, породженої тонким нюансуванням мелодики зближених синьо-блакитних чи перлисто-смарагдових кольорів ("Дніпро в Катеринославі", 1911; "Перед ранком", 1916). Творче кредо художника чи не найповніше втілилося в епічному за образним ладом триптиху "Соната України" (про нього — далі).

За місткою символікою до творів Ю. Михайліва подібні й акварельні симфонії-фантазії Костянтина Піскорського (1892—1922) — самобутнього художника, життя якого обірвалось трагічно рано. Його творчість — яскравий вияв символізму, який, маючи давнє коріння в європейській художній культурі, в кінці XIX ст. починає активну експансію і в українському мистецтві. Як символіст К. Піскорський визначився з перших творчих спроб. Під час драматичних подій революції й громадянської війни він мріяв про далекі космічні світи, про зв'язок земного життя із Всесвітом ("Човен-Всеплав", 1918; "Мрія", 1917; "За гранню", 1918). Його символічні композиції серії "Світи" (1919) — "Небо", "Планета" — відчуттям велич-

[54] Синестезія (від *грецьк.* synaisthēsis — співвідчуття, одночасне відчуття) — виникнення в людини відчуття не лише в чуттєвому органі, на який діє подразник, але й одночасно в іншому органі чуття (наприклад, "кольоровий слух" — звукові переживання викликають певні колірні асоціації чи, навпаки, сприйняття кольорів породжує музичні ритми).

К. Піскорський. Небо. Із серії "Світи". 1919. Папір, акварель. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.



К. Піскорський. Човен-Всеплав. 1918. Папір, акварель. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

ного спокою і гармонії різко контрастують з експресією творів, присвячених земним реальним подіям на його батьківщині ("Україна закріпачена", "Пливе човен — води повен", обидва — 1919). Якщо в композиції "Човен-Всеплав" романтичний порив, віра в людину і в прекрасний світ, який відкривається назустріч наповненому вітром могутньому вітрилу "Всеплава", породжують урочисто-космічне звучання, то жорсткий механізований ритм рухів штучного птаха в замкнутому колі "Цивілізації. (Техніки)" (1918—1919), переповненому металевими важелями і геометричними конструкціями, видається особливо ворожим і чужим людині.

Роботи К. Піскорського за образною структурою і пластичним ладом значною мірою споріднені вже з епохою авангарду, як і твори Олекси Грищенка (1883—1977). Вони немов підсумовують образно-пластичні набутки попередньої доби. Грищенко, здобувши освіту в Київському університеті, зображальної грамоти навчався в Москві у К. Юона. Він мав потужний живописний дар, був майстром новаторськи вирішених експресивних яскравих краєвидів ("Кавказ", 1908), вивчав мистецтво і писав мистецтвознавчі твори [55].

Захоплений магією й силою кольору, прагнув і твори свої вибудувати відповідно до концепції, яка утверджує провідну роль кольору, заперечуючи напрями, що базувалися на протилежних ідеях, як, скажімо, кубізм. З 1918 р. художник жив за кордоном — у Стамбулі, а пізніше — у Парижі, надсилаючи свої твори на виставки в Україну. Найчастіше його картини експонувалися у Львові, де мали схвальні відгуки в тогочасній пресі.

На жаль, розпорошена у приватних (переважно закордонних) збірках твор-

---

[55] *Грищенко А. В.* Русская икона как искусство живописи. — Москва, 1917; О связях русской живописи с Византией и Западом. — Москва, 1913.

ча спадщина Грищенка залишилася практично майже невідомою, і його певне місце у поступі українського малярства ще належить визначити.

Підкресленою, явною концептуальністю позначені й жанрово-пейзажні композиції Олександра Богомазова (1880—1930), серед ранніх творів якого є чимало суто пейзажних ("Зимовий день", 1910). Захоплений кубістичними інтерпретаціями, він прагне відповідно будувати низку урбаністичних мотивів, позначених строкатістю колірної гами і експресією композиції, що чутливо втілюють "нерв" тривожних часів Першої світової війни ("Сінний базар у Києві", "Київський краєвид", обидва — 1914).

Інтенсивність розвитку, наявність найрізноманітніших тенденцій — від імпресіоністичної настроєвості й традиційної картинності до символістських і авангардових шукань у зіставленнях і ремінісценціях модерну — засвідчує відображення характерних особливостей українського художнього процесу в пейзажному жанрі цієї доби.

Портретний жанр на повороті XIX—XX ст. Вплив народної культури і пошуки нових стилістичних прийомів. У другій половині XIX і на початку XX ст. українські художники, звертаючись до портретного жанру, не лише доповнили загальну художньо-образну характеристику свого часу, широко представлену розвитком побутового живопису, а й, завдяки специфіці портретного мистецтва, зробили помітний внесок у розробку проблеми позитивного героя, в утвердження суспільної й особистої цінності людської особи.

Портретисти цього часу створили галерею селянських образів, втілили яскраві народні характери. Широко представлені в їхній творчості портрети передових діячів науки і культури, прогресивної інтелігенції. Психологізація образу допомагала їм показати людську особу в усій її індивідуальній неповторності, ця ж риса сприяла створенню виразних соціальних характеристик.

Починаючи з 80-х рр. XIX ст., коли в українське мистецтво приходить покоління художників, вихованих на ідеалах передвижництва, відбувається якісно нова переоцінка завдань портретного жанру. Він починає набувати функцій суто творчих. Поступово звільняючись від волі замовника, художник прагне мати справу з такою моделлю, в зображенні якої він зможе реалізувати свої творчі можливості, ширше виразити власні демократичні уявлення про цінність людської особи, людської особистості. Психологічні характеристики таких портретів стають місткішими, різнобічнішими. І хоча портретні твори залишаються ще багато в чому традиційними, у самих зображеннях з'являється внутрішня динаміка, напруженість форми, за якими відчувається неоднозначність характеру, складність духовного життя моделі.

У цей час розвиток портретного жанру щільно пов'язаний з побутовим живописом. Їх взаємодія стає органічною потребою творчості. Необхідність розроблення особистісних характеристик вимагає від художників ретельної уваги до натури, що приводить до накопичення етюдного матеріалу, в якому вагоме місце посідають портретні етюди.

Праця над етюдами допомагала художникові досягти відчуття безпосередності й природності почувань моделі, що згодом втілювалося в портретних композиціях.

На рубежі двох століть емоційна виразність характеристик, різноманітність типів і форм, стильових особливостей стають визначальними рисами портрета як одного із провідних жанрів цієї доби.

Можливості, що відкривалися пленерним живописом, дозволяли по-ново-

му вирішувати проблеми простору, органічно пов'язувати зображення моделі з навколишнім середовищем. З'являється низка портретів-картин, які уможливлюють розкриття багатоманітності взаємин моделі з оточенням. Відкриття і знахідки в галузі колориту дають змогу підпорядкувати колірне розв'язання емоційній характеристиці образу. Композиція стає динамічною, завдяки чому художник робить акцент на внутрішньому стані портретованого, долає певну нарочитість, пов'язану із моментом позування.

У процесі пошуків нових стилістичних прийомів, особливо активних наприкінці XIX — на початку XX ст., зростає інтерес до селянських образів. Цей процес розпочинається ще з середини століття. Втілюючи образи селян, митці-портретисти прагнуть виявити важливі морально-етичні проблеми. У зв'язку з цим художники звертають увагу не лише на зовнішні етнографічні елементи, в яких уособлена яскрава національна своєрідність народної культури чи етнічні особливості моделі, а й намагаються перетворити і втілити їх у відповідній стилістичній системі. Таким чином, скарби культури, мистецтва, переосмислені по-новому, починають активно впливати на формування образного ладу творів окремих митців, їхнього творчого почерку, на загальне спрямування живописних шукань.

Особливе місце в розвитку портретного жанру посіли учні І. Рєпіна, котрі у пошуках виразних художніх засобів ніколи не втрачали головного в портретному образі — його змістовності.

Животворний вплив народної культури, що помітно позначився на формуванні стильових рис українського мистецтва з притаманними йому барвистим звучанням колірної гами чи декоративною щедрістю, відбився на змістових особливостях. Саме в народній культурі чимало художників не лише віднаходили натхнення і яскраві образи, а й щедрий ґрунт для своєї творчості.

Я. Отришко. Українська дівчина. Портрет Марії Лихошерст. 1919. Полотно, олія. Роменський краєзнавчий музей.

Хоча під дією об'єктивних факторів портрет у загальному мистецькому процесі поступається іншим жанрам своїм провідним становищем, яке посідав у

Х. Платонов. Портрет дівчини-українки. 1896. Полотно, олія. Сумський художній музей.

попередні періоди, його здобутки тепер вимірюються не стільки кількісними, скільки якісними показниками. Водночас портретний живопис залишається тим жанром, основу якого становлять тривалі й міцні традиції, пов'язані, зокрема, з діяльністю цехових малярів, художників-аматорів, митців-академістів, чия творчість розвивалася в річищі салонного мистецтва, що спиралося переважно на смаки міщанського середовища як доволі активного замовника.

Аматорство, як один з виявів особистого вибору, стає прикметною ознакою доби і часто переростає у професійне захоплення. Типовим дилетантом був Володимир Фавр (1852—1922). Його твори позначені певною скутістю в зображенні людської постаті. Але вони мають свою принадність у безпосередності передачі фізіономічної подібності, нагадуючи роботи самоуків та аматорів першої половини XIX ст., досить поширені свого часу.

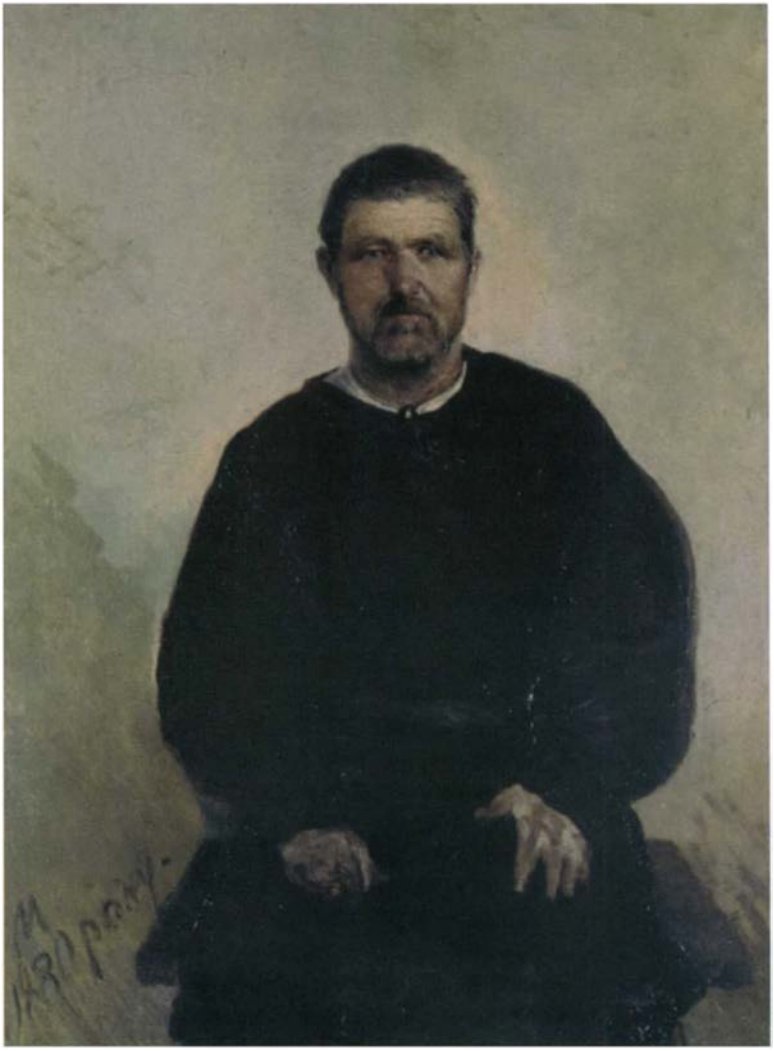
Живописом захоплювався відомий фольклорист, етнограф, письменник Григорій Коваленко (1868—1937). У його портретних творах ("Т. Г. Шевченко", 1890; "Українка", 1909) відчувається наслідування передвижницької реалістичної концепції образу, хоча в них і наявна деяка непевність композиції, утрудненість у відтворенні об'ємів.

Обдарованим аматором був і відомий історик мистецтва Григорій Павлуцький (1861—1924). Самобутні портрети створив Ярема Отришко (1840—1919), самоук з м. Ромни. Він малював своїх земляків. Його твори досить великі за розмірами, негучні за барвами, але колорит мають насичений, їм властива спокійна урочистість крупнофігурних композицій, органічне монументалізуюче начало, таке рідкісне в полотнах самоуків ("Українська дівчина. Портрет Марії Лихошерст", 1919). Люди на його портретах серйозні й розважливі, вони спокійно і природно позують, відчуваючи важливість самого процесу портретування, увічнення свого вигляду на згадку нащадкам.

На кінець XIX ст. відбувається чітке розмежування між замовним і творчим портретом. Замовний портрет, головним чином, дотримувався консервативних форм камерної чи парадної композиції. Він легко розпізнається за характером "дистанціювання", яке віддаляє модель від глядача, створюючи між ними певний уявний бар'єр. У творчості самоуків і напівпрофесіоналів ця тенденція зумовлена певним утрудненням і невмінням вільно виразити суть характеру моделі, ретельним наслідуванням усталеної схеми зображення.

М. Башкирцева. За читанням. 1882—1883. Полотно, олія. Харківський художній музей.

М. Башкирцева. Горе. (Автопортрет). 1882. Полотно, олія. Сумський художній музей.



П. Мартинович. Козак Олекса Бондар із Веремiївки. 1880. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Інша справа — замовний портрет у творчості академістів типу Опанаса Рокачевського (1830—1901) чи Михайла Брянського (1830—1908), творча манера яких усталилася у попередні роки. Окремі портрети О. Рокачевського вишукані за формою і колоритом ("Портрет жінки в рожевому", 1872). Вони аристократично витончені, що акцентується в зовнішності й поводженні моделі. Упевнене володіння рисунком дозволяє досягти пластичної пружності форми, а через неї — і враження рафінованості. У творах М. Брянського ("Жіноча голівка", 1870) простежуються сентиментально-романтичні настрої, ідеалізуючі тенденції академізму, що поєднуються зі спробами сполучити їх із реалістичними методами передвижників. М. Брянський, як і О. Рокачевський, значну увагу приділяв технічним засобам. Для нього техніка, заснована на скрупульозному рисунку, виявилася не стільки засобом, скільки метою, внаслі-

док чого він не став послідовним реалістом передвижницького типу, хоча і брав участь у пересувних виставках.

Значення художників-портретистів академічного плану не можна трактувати однозначно. Академізм, хоча і протистояв демократичному рухові в мистецтві й тяжів переважно до салонності, наприкінці XIX ст. не міг існувати як самообмежена система. Він так чи інакше вбирав у себе реалістичні віяння. Не без впливу цих віянь розвивалася творчість таких портретистів, як Іван Зайцев ("Портрет жінки (Г. І. Зайцевої)", 1870—1880), Василь Волков ("Портрет художника І. Зайцева", 1888) та Харитон Платонов ("Портрет О. Вересая", 1885; "Дівчина-українка", 1896).

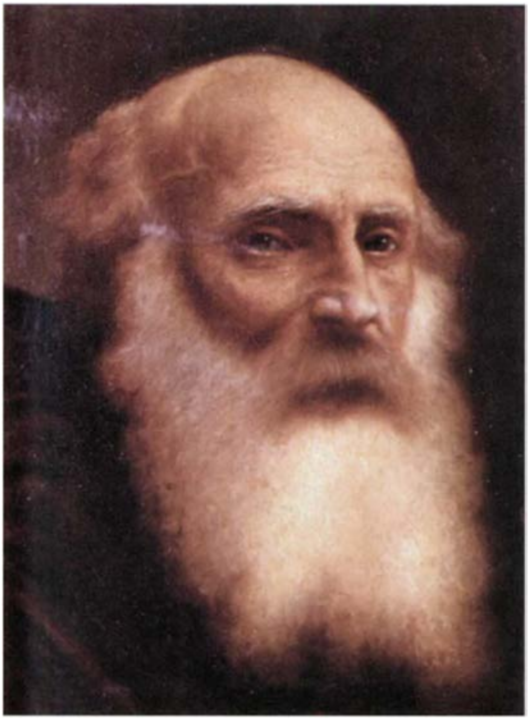
Водночас риси академічної салонності позначилися на замовних портретах художників-реалістів. Це особливо характерно для портретів Миколи Бодаревського (1850—1921), котрий формально належав до Товариства пересувних виставок ("Портрет В. Дерягіної", 1880; "Портрет дами з дівчинкою", 1890—1900-ті рр.).

Помітний вплив на розвиток портретного живопису, зростання його професійних якостей справила діяльність рисувальних шкіл, приватних студій, що вели активну роботу на зламі століть. Під впливом цих шкіл і студій аматорство починає ширше розвиватися в бік професійної творчості. Вивільнення з-під опіки Академії дозволяло ознайомлюватись із досягненнями зарубіжного мистецтва, сприяло виробленню і поширенню новітніх засобів творчості. У цьому відношенні характерна постать Марії Башкирцевої. Її портрети написані сміливо і впевнено, внутрішній стан моделей виявляється енергійним рішучим мазком, майстерним ліпленням пластичної форми. Саме таким чином зберігає художниця свіжість враження

П. Мартинович. Портрет селянина з Веремiївки. 1878. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

і безпосередність сприйняття моделі в "Жіночому портреті" (80-ті рр.). Етюдна незакінченість твору надає особливої поетичної чарівності образу, що виражається в задумливому погляді вологих очей, у сріблястому колориті. Поетичні й образи в "Портреті дівчини" (80-ті рр.), у творах "За читанням" (1882—1883), "Горе. (Автопортрет)" (1882), "Молода жінка з гілкою бузку" (80-ті рр.).

Передвижництво справило значний вплив на формування нових рис національної української школи кінця XIX ст., а таким чином, і на еволюцію портретного жанру, до якого зверталася значна кількість українських художників. Під впливом художників-пере-



М. Мурашко. Портрет художника Миколи Миколайовича Ге. 1906. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

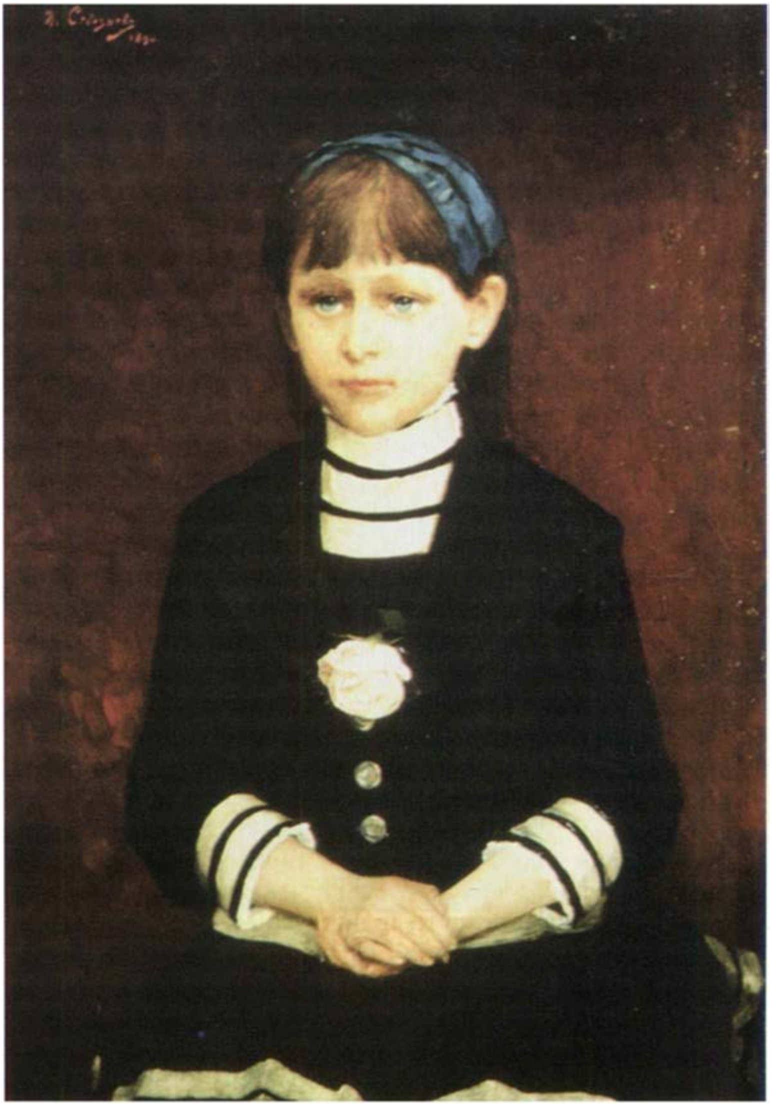
движників у творах українського портретного живопису посилюється соціальний аспект у трактуванні образу, обумовлений прагненням розкрити не лише оригінальність особистості, а й на основі психологічних характеристик виявити її суспільну значущість.

Ця лінія розвитку концепції портретного образу показує особистість у широкому контексті діалектичного виявлення характеру, в якому органічно поєднуються як індивідуальна неповторність, так і соціальна, фахова й вікова зумовленості. Соціальне підґрунтя, як і психологічна характеристика, опосередковуються художником і у відповідних засобах, котрі дозволяють представити модель у багатогранних та різносторонніх зв'язках і взаємовідносинах із зовнішнім світом, зіставити її характер, настрій з конкретною обстановкою. Це надає переконливості психологічним характеристикам і життєвої безпосередності образам портретів.

Завдяки використанню прийомів пленерного живопису, як і пошукам композиційної різноманітності, що зумовлювалися взаємодіями портретного жанру з побутовим, історичним, пейзажним, характеристика образу суттєво починає доповнюватися активними пластичними, художньо-виражальними засобами, сприяючи еволюції цього жанру. Однак висхідною позицією цієї еволюції були пошуки психологізації характеристик, що в українському мистецтві знайшли своє втілення у творчості Порфирія Мартиновича (1856—1933), а в російському — у творчості Василя Перова та Івана Крамського. Тверезий аналітизм, психологічна наповненість, яка ґрунтувалася на ретельному відтворенні натури, живописна система, головною ознакою якої стало прагнення до життєвої переконливості та візуальної достовірності, зробили твори Мартиновича помітним явищем у розвитку жанру. Художник переконливо і просто розкривав особливості людського характеру поворотом голови, рухом брів, виразом вуст, погляду тощо. Тобто тим, за чим виявляється саморозкриття людини ("Портрет Ф. Мигаля", 1878; "Козак Олекса Бондар із Вереміївки", 1880).

Втім, психологізм (зокрема, у зображенні селянських образів) П. Мартиновича не дістав ширшого розвитку у творчості художників наступного періоду. Його нерідко заступав етнографізм, як, наприклад, у портретах Опанаса Сластіона "Українка" (1878), "Художник на етюдах" (1880-ті рр.).

Певне місце портретний жанр посів у творчості вихованців та викладачів



І. Селезньов. Портрет дочки. 1904. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Рисувальної школи Миколи Мурашка — Миколи Пимоненка, Фотія Красицького, Михайла Жука, Михайла Ярового, Сергія Костенка, Григорія Дядченка, Івана Селезньова, Йосипа Будкевича. Сам М. Мурашко віддавав перевагу пейзажу, але його "Портрет художника Миколи Миколайовича Ге" (1906) засвідчує непересічні здібності майстра у відтворенні духовної сутності людини подвижницького складу, непростої натури, натури творця і мислителя.

З пошуками, характерними для 80—90-х рр., змістовно і пластично пов'язані портрети І. Селезньова. Вони не торкаються тенденцій пленеру й етюдної розкутості в живописній побудові, що так помітно запанували у 1900-ті рр., коли художник продовжує досить інтенсивно працювати в портреті, який

М. Пимоненко. Портрет сина. 1890. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

залишається в нього досить традиційним. У його портретах простежуються дві лінії. Перша — це суто індивідуалізований портрет, лаконічний за композицією і стриманий за колірною гамою ("Портрет дружини художника", 80—90-ті рр.; "Портрет дівчинки", 1904; "Портрет невідомої", 1911; "Жіночий портрет (С. Крамської)", 1909; "Портрет дочки", 1904). Друга — пошуки портрета-картини, з більш поглибленою розробкою колориту. Так, зокрема, у "Портреті художника Ф. І. Данилова" (1905) він розгортає деталізовану оповідь за принципом сюжетної картини, внаслідок чого поступово розкривається духовний світ моделі на тлі побутової обстановки.

Під впливом І. Селезньова портретний жанр стає чи не найпопулярнішим серед учнів школи М. Мурашка. Деякий час з цією школою була пов'язана педагогічна і творча діяльність Йосипа Будкевича (1841—1895). Серед його портретів особливе місце посідають зображення, виконані під час поїздок до Болгарії та Алжиру. В них художник не прагне живописних ефектів. Зображувані ним особистості самі по собі настільки колоритні, що вже ретельне змалювання їхнього вигляду, відтворення характеру складаються в неповторні своєю національною забарвленістю образи.

Серед вихованців школи Мурашка значною постаттю був Микола Пимоненко (1862—1912). Поряд із жанровими і пейзажними творами доробок його як портретиста порівняно невеликий. Пошуки художника в цьому жанрі не мали певного програмного спрямування. Серед портретів наявні твори різного типу. Спочатку він виступає як майстер швидкого етюду. У 90-х рр. М. Пимоненко створює низку замовних портретів, виконаних із застосуванням репрезентативних прийомів і витриманих в суто академічно-безсторонній манері ("Портрет І. І. Мацнєва", 1895; "Портрет дівчаток", 1897).

Пошуками втілення безпосередності життєвого мотиву позначені дитячі зображення ("Хлопчик", 1900; "Портрет сина", 1890; "Портрет дочки Раїси за читанням", бл. 1901—1903). На сюжетній основі будується й "Портрет дочки з кішкою" (1902). У цих сімейних зображеннях відтворення затишку родинного буття, милування привабливими рисами близьких людей поступається поглибленій характеристиці персонажів.

У доробку М. Пимоненка є низка селянських зображень, тісно пов'язаних з його жанровими творами. Вони лежать цілком у руслі передвижницьких тенденцій з притаманними передвижництву заглибленнями в селянську психологію,

М. Пимоненко. Портрет дівчини-українки. Марія Нестеренко. 1896. Полотно, олія. Сумський художній музей.

у пізнання селянської душі. Проте після гостровиразних селянських образів П. Мартиновича ці зображення виглядають дещо ідилічними ("Портрет дівчини-українки. Марія Нестеренко", 1896).

У 1900-х рр., коли М. Пимоненко набув досвіду пленерного живопису, у нього все частіше з'являються напівжанрові однофігурні зображення, з розробленим конкретним пейзажним мотивом, що грає певну роль.

Простежується в доробку художника і досить автономна лінія психологічного портрета. У ній найбільш цікаві й вагомі портрети рідних або добре знаних людей ("Портрет М. І. Мурашка", 1888; "Портрет невідомого", 1911; "Автопортрет", 1912). У цих творах художник використовує майже монохромну колірну гаму, домагаючись при цьому глибокого й переконливого відтворення душевного настрою моделі.

Як і Пимоненко, Сергій Костенко (1868—1900) за своєю мистецькою природою був жанристом. За драматично коротке життя він залишив лише декілька портретів (нині відомі "Портрет старого", 1887, та "Автопортрет", 1888). Проте елемент портретності посідає значне місце в його жанрових полотнах ("Продавщиця", "Біля хвіртки", обидві — 1888—1889; "За уроком", 1891).

Вони є своєрідним типом композиційних чи, вірніше, жанрово-сюжетних портретів. У них є реальні прототипи, образи їх позначені певною конкретністю характерів.

З гурту мурашківців вийшов Олександр Курінний (1865—1944), який одночасно з опрацюванням жанрових композицій тяжів до портретного живопису. Уже в ранніх творах "Портрет гімназиста" (1888), "Портрет старого селянина" (1880-ті рр.) визначився власний "живописний" стиль бачення моделі. Курінному притаманний потяг до емоційної визначеності образу, до поглибленого трактування внутрішнього стану моделі при збереженні матеріальної предметності аксесуарів.

Своєрідним майстром камерного портрета був ще один Мурашків вихованець — Григорій Дядченко (1869—1921), лірик за характером свого дарування. Його портретам властива простота композиції і пастозний матеріальний живопис, що впевнено моделює форму. Колірне розв'язання, як правило, будується на теплих, брунатно-вохристих або зеленкувато-рожевих приглушених тонах. Улюбленим композиційним прийомом художника було фрагментування погрудного чи рідше поясного зображення людини у стані задуми. Прагнення глянути на обличчя зблизька, розгледіти почуття і настрій портретованого — найперший імпульс невибагливих, але глибокозмістовних творів митця. Основна прикметна риса його зображень — відтворення засобами живопису (колірною плямою, світлом) духовного світу людини ("Голівка дівчини", 1892; "Портрет дівчини", 1907; "Дівчина з червоною стрічкою", "Портрет жінки", 1910-ті рр., та ін.).

Майстром камерного портрета був Василь Мохов (1859—1902), який досить активно працював у цьому жанрі. Він часто звертався до зображень близьких йому людей ("Портрет І. Левітана", 80-ті — початок 90-х рр.; "Портрет дружини художника М. Мурашка", 80-ті рр.; "Портрет сестри", 1889). Його невеличкі, майстерно написані, гарно скомпоновані зображення цікаві розвитком тенденцій інтимізації образу, домінантою у звучанні якого майже завжди стає емоційний стан моделі, її настрій у момент портретування.

Безпосередністю спостереження натури, уважністю до неї позначені портрети Михайла Ярового (1864—1940), творчість якого сформувалася на основі московської живописної школи. Його перші твори мають здебільшого жанрове розв'язання ("Коваль з газетою", "Циганка", "Лірник", 1886). Образ людини цікавить художника в тісному зв'язку з навколишнім середовищем. Сюжетної основи він дотримувався і в однофігурних композиціях суто портретного характеру ("Портрет батька", 1894; "Портрет матері", 1895).

Відомий в історії українського мистецтва як майстер жанрових творів з народного життя та революційної сатири, Фотій Красицький (1873—1944) залишив у своїй спадщині також цілу галерею портретів видатних діячів української культури (М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, М. Садовського, К. Широцького, І. Карпенка-Карого), з якими художник був не просто знайомий, а перебував у певних дружніх стосунках.

Портретну серію художник розпочав 1890 р. Ці невеликі за розмірами і прості за компонуванням, часто навіть біднуваті за кольором зображення мають таку переконливу достовірність, котру тільки й може мати портрет з натури (їхню правдивість відзначали сучасники, які добре знали портретованих). Портрети мають швидше етюдний характер,

проте це не зменшує їхньої документальної та художньої цінності.

По-своєму побачив і відтворив Ф. Красицький образ Івана Франка в портретах 1907 та 1910-х рр., дотримуючись камерного трактування. З першого полотна постає мудра і досвідчена особа поета, котрий чутливо й проникливо оспівував людину, палко боровся за її щастя. Стриманість кольорів гармонійно пов'язана з суворістю і простотою образу. У другому творі відчутна жвавість, внутрішня динаміка. І. Франко на ньому виглядає немовби у мить спілкування з невидимим співбесідником. У такому ж плані вирішені портрети М. Садовського, К. Широцького, в них лаконізм у використанні аксесуарів посилює концентрацію уваги на обличчі моделей. Інакше трактовано в цій серії портрет Лесі Українки. У ньому Ф. Красицький прагне до відтворення середовища, яке диктує колірний лад твору, зображує погруддя постаті на межі двох освітлень. Поетеса стоїть на порозі кімнати — світло немов огортає тендітну постать у білому.

Одночасно Ф. Красицький працював над створенням портрета-типу, що обумовлювалося інтересом художника до розкриття національного характеру ("Портрет батька художника", 1896; "Дівчинка біля перелазу", 1898; "Українка", 1903). В окремих творах типізований образ набуває цілком жанрового трактування ("Дід Грицько", 1905).

Портретна творчість Ф. Красицького, вірного реалістичним традиціям і демократичним спрямуванням передвижницьких ідей, є помітним явищем і в змістовому, і пластичному розвитку живописного портрета. Його емоційно наснажені, часто безпосередньо натурні портрети, незважаючи на досить камерний живописний дар художника, цікаві не лише пошуками природності образу, а й проблемами пленерного розв'язання композиції, живописного трактування.

Колорит і освітлення були основними засобами вираження емоційного стану людини в портретах Григорія Світлицького (1872—1948). Невеличкі, камерні за характером трактування образу, його твори примітні й пошуками пластичної лаконічності. Світлицький виявляє надзвичайну чутливість до ритмічної організації кольору і пластики, до виразності лінії ("Портрет прочанки", 1912). Його пошуки світла (вони відбувалися під впливом учителя художника — А. Куїнджі), особливо вечірнього або штучного чи нічного, місячного, відчутно романтизують зображення. Такими рисами позначені його портрети "Гімназистка", "Дівчина", "Сестра милосердя" (усі — 1910-х рр.).

Поступово в художника прокидається інтерес до створення портрета-картини. Пейзаж, який активно використовувався ним у сюжетних творах, пізніше стає невід'ємним елементом портретної композиції. Це середовище, в якому існує зображена людина, своєрідний емоційний камертон настрою героя. А в портретах 1900—1910-х рр. художник використовує переважно нейтральне тло і майже повністю уникає аксесуарів.

З учнів М. Мурашка, які зверталися до портрета, слід згадати Тимофія Шинкаренка (1865—?) і Степана Яремича (1869—1939), більше відомого як історик мистецтва. Перший з них прагне своєрідно документалізувати стан моделі ("Портрет сільської дівчини", 1889), ретельно змальовуючи портретні риси й деталі вбрання. Другий тяжіє насамперед до втілення поетичності натури. У його етюдному зображенні "Українська дівчина" (1902) спостерігається тенденція до узагальнення образу, до виявлення в ньому загальнозначимих рис народного характеру.

З київським осередком тісно пов'язана творчість Івана Макушенка (1867—1955). Спокійний стан заглибленої в роздуми людини, зайнятої повсякденною працею, ставав для нього передумовою в розкритті вдачі зображуваних, їхньої внутрішньої особистої самобутності. Художник тяжів до одно- чи двофігурних зображень, побудованих здебільшого на віковому контрасті ("Дідусь з онуком", "Бабуся й онука", "Селянські діти в гостях у художника", усі — 1904—1905) або на протиставленні емоційного стану героїв і середовища ("Самітня", 1901). Пейзаж чи інтер'єр скрізь стають невід'ємними елементами композиції. З часом художника дедалі більше зацікавлюють проблеми пленеру ("Пастушок", "У садку. Дідусь з онуком", обидва — 1904).

Проблеми освітлення, пленерного вирішення наприкінці XIX — на початку XX ст. набули чітко окресленого визначення. Для художників одеського осередку ці проблеми становили програмну настанову. Діяльність одеських художників мала важливе значення в усталенні й розвитку нової портретної концепції.

Найчільніше місце портретний жанр посів у творчості Миколи Кузнецова (1850—1921). Перші портретні твори художника написані в дусі традиційного передвижницького портрета, прикладом чого є зображення співака О. М. Додонова (1881), художника І. П. Похитонова (1882), Н. В. Полєнової (1885). Майстерна пропрацьованість погрудь, вправне і дбайливо-ретельне опрацювання моделювань свідчить, що це типові взірці камерного портрета 70—80-х рр., у якому нейтральне тло допомагає зосередженню уваги на обличчях зображених, поданих у хвилини роздумів.

Хоча в доробку художника чимало замовних масштабних композиційних портретів, найприроднішими в нього є невеликі камерні твори. Серед зображень 80-х рр. переважають невеличкі поясні чи погрудні композиції. В них помітна увага художника до найменших порухів душевного стану і внутрішнього світу своїх героїв. Такими є виразні, напрочуд глибокі й скромні, майже монохромні за колоритом портрети І. Ю. Рєпіна (1885), В. Д. Полєнова (1888).

У композиційному творі "Ключниця. Портрет Г. Г. Кузнецової" (1887) немов сконцентрувалися найкращі завоювання першого десятиріччя творчої діяльності художника. Природність і оптимістичність почуттів молодої вродливої жінки наче втілюють ідеал людини, яка знайшла своє щастя в затишному домі, у турботах про сім'ю. Митець захоплено й любовно змальовує блискучі темні очі, щиру приязну усмішку, всю міцну повнувату постать господарки в робочому домашньому вбранні. Соковитий живопис вправно відтворює матовість ніжної шкіри обличчя, м'якість тканин, холодний полиск металу. Щодо колористичного вирішення це один з кращих портретних творів М. Кузнецова. За простою і виразною композицією, за сюжетною вмотивованістю ситуації проглядається уважне осмислення передвижницьких тенденцій.

Кузнецов створив численну галерею портретів художників, акторів, спортсменів, учених. З-поміж них найпроникливіший портрет П. Чайковського (1893). Художник відтворює мить, коли композитор перебуває в полоні музики. Митець тонко "схопив" той внутрішній "нерв", який красномовніше за будь-яку розповідь характеризує душевний і духовний стан портретованого. Його образ, драматичний, вразливий, відповідає тому періоду творчості композитора, коли він гостро відчув потребу "знову повірити в себе". У самому звучанні образу, в напруженій постаті моделі, у виразі погляду Чайков-

Ф. Красицький. Дівчинка біля перелазу. 1898. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ського відчувається і душевний біль, і одночасно вольовий характер. Експресивність портрета підсилюється освітленням: на обличчі, на одязі, на руці, на ледь вгадуваних хвилях театральної завіси лежать ніби відблиски схованого від глядача джерела світла; динамічна постать, майже впритул наближена до краю полотна, ніби укрупнюється.

Мотив внутрішнього неспокою, краси творчого начала в людині об'єднує портрети І. Мечникова (1886), В. Васнецова (1891), О. Ковалевського (1896). Тут художник звертається до активної

"допомоги" аксесуарів у розкритті образу, прагне живописними поєднаннями охарактеризувати натуру портретованого.

Тривалий час М. Кузнецов був найпопулярнішим портретистом Одеси. Місцева знать вважала за честь мати портрет його пензля. Отже, художник чимало уваги віддавав замовним портретам, часто беззастережно експлуатуючи раз знайдені прийоми і деталі, повторюючи композиційні схеми.

Найплідніші й найвагоміші у портретній творчості майстра 1890-ті рр. У нього виробляється власний виконавський почерк, живопис стає вільним і світлішим. Кузнецов активніше звертається до сюжетно вмотивованих зображень, які дають можливість докладніше розкривати людську цінність героїв. За характером живопису численні його портрети лежать у руслі традицій І. Рєпіна, але в них відсутня рєпінська підкресленість авторського ставлення до моделі. Кузнецовські зображення немов "приглушені" за характеристиками, "спокійніші" за трактуванням ("Послушниця", 1892; "Портрет дівчини", 1908; "Портрет доньки", 1904).

У 1900-х рр. пожвавлюються пошуки М. Кузнецова в портретному жанрі, якому він віддає перевагу перед побутовим. Його приваблює пленер, і він пробує подавати зображення серед саду, на лузі тощо. Найпомітніше відбилися колористичні шукання художника в дитячих портретах.

Прагнення емоційної виразності в зображенні сцен на відкритому повітрі — характерна ознака 80-х і особливо 90-х рр. До пошуків цієї виразності у російському живописі звертаються А. Архипов, О. Степанов, В. Полєнов, С. Іванов; в українському — С. Васильківський, М. Кузнецов, К. Костанді. Об'єднати ліричність природи і душевний стан людини — завдання, яке кожен художник вирішував по-своєму. Та спільним у їхніх пошуках було прагнення не лише правдиво відтворити природний мотив як органічне середовище людського буття, а й втілити саме внутрішнє життя природи, одухотворити її, немов поєднавши настрої людини й навколишнього світу.

Тонкий психологічний зв'язок людини і природи характерний і для портретної творчості Киріака Костанді (1852—1921). Художник не був "чистим" портретистом і тому не прагнув дати образ як наслідок тривалих спостережень. Безпосередній контакт з людиною, неупереджене її сприйняття стають основою зображення. Майже всі твори такого типу — невеликі за розмірами, невигадливі за композицією. У них немає нарочитих поз і підкреслених жестів. Моделі перебувають у спокійному природному стані. Відчуття присутності людини в усіх композиціях становить стрижень творів К. Костанді. Він захоплювався портретами свого вчителя І. Рєпіна, але у власній творчості йшов особистим шляхом, хоча й зазнавав впливів сучасного йому живопису. Здебільшого Костанді малював рідних, друзів ("Портрет дружини", 1888; "Діти художника", 1887; "Портрет художника К. М. Кудрявцева", 1882).

У доробку К. Костанді, крім однофігурних, суто портретних творів, є ряд полотен, котрі немовби увібрали в себе риси інших жанрів — сюжетного твору, пейзажу і портрета. Такі твори належать швидше до типу портрета-жанру чи, вірніше, портрета-пейзажу, досить поширеного як у творчості передвижників, так і художників інших об'єднань. Такі твори, як "На дачі", "На терасі" (обидва — 1899), "Вечір. Скрипаль", "Сімейна ідилія. Первісток" (1898 — 1900), вирізняються тим, що в них пейзаж стає

Є. Буковецький. Портрет дружини. 1905. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

красномовним виразником настрою зображених. Носієм емоційного начала тут є не лише характеристики персонажів (вони досить виразні та переконливі й дають можливість пізнати, хто саме змальований) і не стільки предметне середовище (хоча й конкретне), скільки світло й повітря, той "пленерний" живопис, що передає неповторну настроєву атмосферу відтворених сцен.

Сподвижником К. Костанді був Геннадій Ладиженський, відомий як один із перших творців образу робітника в портретних творах ("Робітник", 1907), який залишився послідовним прихильником мистецтва критичного реалізму.

Про поступове і неухильне "відновлення" інтересу до портрета свідчить малярський доробок Євгена Буковецького (1866—1948), який розпочав творчий шлях як автор зображення сцен з міського життя. Він звертається до, так би мовити, жанризованого портрета, малюючи близьких йому людей у звичному для них середовищі ("Дама з рукавичкою. Портрет дружини біля дзеркала", "Портрет дружини", обидва — 1905; "Дівчина в кріслі", 1910). Майстра насамперед цікавила людська сутність героя без акцентування його роду занять. Портрети художника В. Заузе (1904), письменників К. Чуковського (1904) і Л. Кармена (1900—1908) втілюють звичайний, суто "домашній" стан портретованих. Живописна проблематика творів підпорядкована ідеї зосередження уваги на обличчі. Палітра нарочито стримана й ніби приглушена, у ній переважають сіро-брунатні, вохристі тони.

Буковецький був портретистом за покликанням, його численні зображення людей різної вдачі, соціального стану, поглядів і переконань складаються в образну розповідь про перехідну добу між століттями, суперечливу за характером і строкату за типажами.

Павло Нілус, відомий як майстер відображення буденних сценок з життя міської інтелігенції та бідноти, найчастіше віддавав перевагу портрету-картині. У ньому докладна сюжетна канва композиції, немов "стикаючись" з гостро спостереженою характерністю пози і жесту моделі, дає ефект відчутного введення глядача в зображувану дію чи сцену. Головну дійову особу художник майже завжди вміщує на другому плані. Це дозволяє створити певну "контактну" зону між зображенням і глядачем, від чого посилюється мотив внутрішньої активності героя ("Портрет А. П. Чехова", 1904).

Вагоме місце посідав портрет у творчості Бориса Егіза (1869—?). У його зображеннях, особливо людей вищого світу, відбилися живучі тенденції замовного портрета. Полотнам художника притаманна дещо сухувата ретельність виконання, за що критика дорікала йому "академізмом" і рутиною. Окрему групу його доробку становлять зображення селян. Вони, мабуть, найпроникливіші в спадку художника.

Змалюванням людей міських "низів" відомий Соломон Кишинівський. Він послідовно дотримувався принципів критичного реалізму ("Міг би бути людиною", 1891; "Босяк", 1900).

Юлій Бершадський (1869—1956), розпочавши з напівжанрових портретних композицій, що зображували близьких осіб ("Портрет дружини з донькою", 1904), згодом став відомий як один з перших, хто звернувся до створення образу людини нового типу — образу, сповненого символічного змісту, що втілює найхарактерніші ознаки міжреволюційного часу ("Думи. Революціонерка", 1906).

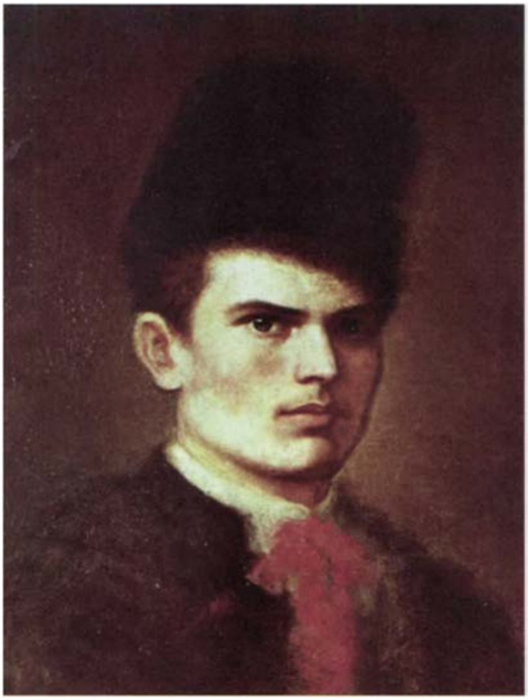
Переконаним традиціоналістом поміж одеських художників був Данило Крайнєв (1872—1949), котрий створив

К. Пинєєв. Сільська учителька. 1890-ті рр. Полотно, олія. Сумський художній музей.

образи трудівників. За пластичною розробкою ці образи мають багато спільного з шуканнями 80—90-х рр. XIX ст., проте особливого інтересу до пленерності, сюжетного мотивування композиції художник не виявляв.

Певними елементами жанровості в портретних композиціях, пошуками своєрідної психологізації образу позначена й творчість митців харківського осередку. Тривалий час харків'яни дотримувалися традиційних елементів у композиціях портретів. Популярними залишалися погрудні чи поясні зображення, здебільшого на нейтральному тлі, чим прикметні твори Сергія Васильєва, Андрія Данилевського (1847—?).

Лінію простого натурного портрета, так би мовити, "побутового" аспекту в характеристиці образу і, навпаки, лінію певного представництва моделі репрезентують твори Костянтина Пинєєва



В. Корнієнко. Автопортрет. 1904. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей.

(1862—1922) ("Жіночий портрет", 1910-ті рр.; "Портрет дружини художника О. Пинєєвої", 1910; "Портрет інспектора народних училищ П. В. Шатохіна", 1915). До різновиду портрета-картини тяжіє його полотно "Сільська учителька" (1890-ті рр.).

До камерного портрета звертався у своїй творчості Микола Уваров (1861—1942). У "Портреті художника М. С. Ткаченка", "Портреті С. Васильківського" (обидва — 1910) найповніше втілилися природна спостережливість і вміння митця побачити в людині основні риси її вдачі, її духовної неповторності.

Прагнення використати традиційний, парадний портрет, розширивши його функціональну обмеженість, характерне для Михайла Пестрикова (1864—1930) ("Портрет О. М. Бекетова", 1912). До портрета періодично зверталися "чисті пейзажисти" Михайло Ткаченко і Петро Левченко. Етюдне зображення "Селянського парубка" (1881) М. Ткаченка свідчить про його увагу до створення узагальненого образу людини з народу. П. Левченко досягає особливої гармонії між людиною і навколишнім середовищем ("Матильда в рожевому", 1878; "Автопортрет", 1909; інші численні автопортрети і портрети дружини).

З появою в Харкові визначних майстрів портретної форми — Олександра Любимова (1879—1955) і Семена Прохорова (1873—1948) — пожвавлюються й пластичні шукання в портреті, які чітко вирізняються на початку XX ст.

Помітна група художників, вихованців Академії, зосередилася на Катеринославщині. Серед них — П. Крестоносцев (1837—1887), П. Окулов (1839—1921), В. Корнієнко (1867—1904), С. Піскарьов (1867—1927), В. Коренєв (1871—1952), Д. Ільченко (1879—1952).

Петро Окулов відомий як автор невеличких, стриманих за колоритом, але добротно намальованих портретів, яким притаманна особлива зворушливість образів, шанобливе ставлення до них художника ("Турист", "Бояриня", "В. Запорізька", "Алексєєв", 80—90-ті рр.).

"Автопортрет" (1904) Василя Корнієнка унаочнює прагнення до розкриття народних основ в характері зображеного, близькість його до сюжетних творів художника з української тематики.

Кінець XIX — початок XX ст. значною мірою визначається зростанням особистісного начала художника. У цей час еволюційний процес набуває характеру ланцюгової реакції, що виводить розвиток портретної форми до широкого різноманіття концепцій і тенденцій. Характерною рисою розвитку нових форм портрета є трансформація традиційних типів, взаємодія з побутовим і

пейзажним жанрами, що сприяє розвиткові портрета-картини, чи так званого композиційного портрета. У творах, які зберігають традиційну портретну форму, художники прагнуть звести до мінімуму момент позування. Це викликає активні пошуки виразності композиційних рішень. Вони набувають динамічності, активності пластичної форми. У цьому зв'язку часто починають застосовуватися фрагментарність і своєрідне "кадрування" композиції, несподіваний поворот постаті, ракурс зображення, які "беруться" відповідно до характеру чи темпераменту моделі, її внутрішнього стану.

Портретний живопис кінця XIX ст. у переважній більшості творів являє торжество кольору. Колір стає одним з головних елементів у створенні необхідного емоційного настрою, відповідного станові моделі, її натурі. Нове розуміння кольору, вироблене досягненнями пленерного живопису, виявляється і в розв'язанні просторових завдань. Пленерність допомагає передавати відчуття світлоповітряного середовища і таким чином досягти органічності пластичного зв'язку зображуваної постаті з навколишнім простором.

Нові художні шукання відкривали і нові шляхи творчого переосмислення традицій минулого. Повернення до національних витоків, що характеризує діяльність багатьох художніх шкіл і творчих особистостей, здійснювалося різними шляхами: використовувалися етнографічні мотиви, розширювався і зміцнювався інтерес до них, водночас ці мотиви при втіленні зазнавали художньо-образної інтерпретації на основі народної культури і мистецтва.

Пошуки нових засобів художньої виразності були пов'язані передусім з плеядою молодих митців, які прийшли в мистецтво наприкінці XIX — на початку XX ст. Домагаючись свіжості й звучності колористичних рішень, художники-портретисти в такий спосіб добивалися поетичної одухотвореності втілюваних ними образів.

Серед цієї генерації було багато вихованців І. Рєпіна, тісно пов'язаних з Україною, — М. Струнников, М. Федоров, О. Любимов, С. Прохоров, Ф. Козачинський, А. Лазарчук.

Микола Струнников (1876—1945) мав особливий смак і потяг до темпераментного й насиченого живопису. Художник прагнув поєднати гостроту безпосереднього бачення натури з декоративною виразністю узагальненого силуету, який часто відіграє в нього провідну роль у звучанні образу ("Портрет дружини", 1914).

Для Митрофана Федорова (1870—1942) характерний поглиблений інтерес до психологічного стану моделей, який він засвоїв від передвижницького портрета. Водночас у його творах помітно простежується прагнення майстра посилити активність художньої форми. Невеличкі за розмірами, написані іноді в приглушених, немов розбілених, м'яко-вохристих тонах, деякі портрети М. Федорова нагадують фрески. Викінченість композицій, узагальненість ліній і плавність моделювання форми надають їм справді монументального звучання ("Дівчинка", 1909; "Портрет", 1913).

У творчості Олександра Любимова (1879—1955) є портрети різного плану — і лірико-поетичні образи ("Портрет М. Р. Білецької", 1916), і загострено-настроєві, де внутрішній стан моделі стає лейтмотивом у характеристиці образу ("Бандурист", 1913; "Автопортрет", 1916), а також твори, які зберігають етюдну невимушеність, свіжість сприйняття. У них простежуються пленерні шукання художника. Водночас він ускладнює форму жанрового портрета. Ці

Г. Цисс. Портрет жінки з песиком. 1912. Полотно, олія. Полтавський художній музей.

риси виявляються в таких пленерних вирішеннях, як "Українка" (1913) та "Масляна" (1913), пройнятих характерним для майстра оптимістичним життєствердним звучанням, яке значною мірою досягається широкою соковитою манерою письма.

Портретам Семена Прохорова (1873—1948), як і для творів О. Любимова, притаманне оптимістично-піднесене світосприймання. Він захоплювався мажорним, насиченим живописом, можливо, тому в нього переважають портрети в пленері ("Пастушок", 1900-ті рр.; "Портрет Степана Разіна", 1924). Серед портретних творів чимало й інтер'єрних рішень зі стриманою колірною гамою ("Портрет жінки в чорному", 1910), та й екстер'єрні композиції позначені "спокійним" теплим колоритом ("Портрет Максима Горького", 1900; "Українка", 1925). Але потяг до пленерних зображень спостерігається на всіх етапах творчості художника. Звідси, певно, спроби стилізації, до яких він вдавався в кінці 1910-х і на початку 1920-х рр., сприймаються як скороминущий епізод ("Автопортрет за принципом фряжського іконопису", 1921; "Пори року", 1920; "Танок", 1921).

Пройшовши стан захоплення декоративно-орнаментальною тенденцією, художник не втратив рєпінських принципів портретування. В його творах відсутнє бажання акцентувати характерність пози чи нарочитість обстановки.

О. Мурашко. Портрет художника Г. Г. Цисса. 1897. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Усе "як в житті", а сам живопис — темпераментний, корпусно-пастозний, а іноді немов погамований — розкриває глядачеві душу натури. Цим примітні типізовані портретні образи "Українок", відомі у кількох варіантах.

Розкутою живописною манерою і потягом до поглибленої психологізації образу позначені портрети Феодосія Козачинського (1862—1922). Він писав упевнено і темпераментно, створюючи ефектні поєднання, з обмеженою, але гармонійною колірною гамою. Камерна композиція і густий пастозний живопис невеличких портретних полотен, що будуються на холоднувато-стриманих чорно-бузкових, коричнювато-вохристих тонах, позначені відчутною тради-

ційністю — вони наслідують психологічні портрети другої половини XIX ст. ("Портрет гімназистки", 1899; "Портрет доньки", 1904).

Певне місце в розвитку українського портретного живопису на рубежі століть посідає творчість учня І. Рєпіна Григорія Цисса (1869—1934). Портретна концепція Г. Цисса полягає в сумарному втіленні рис певного характеру, спостережених під час природного, невимушеного спілкування художника й моделі. Він володів (і досить майстерно) класичною побудовою живописної форми в портретах. Можна говорити про дещо "скульптурне" трактування його невеличких за розмірами погрудь. На перший погляд портрети Г. Цисса здаються просто замальовками з натури — настільки відчутною є в них збережена "свіжість" сприйняття моделі. У творчості Г. Цисса переважають камерні однофігурні зображення, як правило, невеликого формату. Людина майже завжди малюється поза дією. Художник полюбляє погрудні зрізи постаті в прямокутних композиціях, через що обличчя портретованого майже в усіх зображеннях є одночасно зоровим і композиційним центром полотна.

Здебільшого у творах художника мить позування приглушена активним виявленням внутрішнього стану персонажа ("Портрет художника В. О. Волкова", 90-ті рр.). У "Жіночому портреті" і "Портреті жінки з песиком" (обидва — 1912) Цисс звертається до популярного мотиву "портрет у кабінеті". А в портреті полтавського пейзажиста В. Магденка (1910) майстер свідомо відмовляється від активної допомоги сюжетного тла чи інформативно-оповідних деталей. Нейтральне тло підкреслює майже графічний темний силует постаті, від чого чіткіше проступає її рухливість. У зображенні художника Г. Г. М'ясоєдова (1900-ті рр.) Г. Цисс свідомо й органічно змішує засоби парадного та інтимного типів портрета, тим самим досягаючи враження внутрішньої енергії, зростаючого напруження, драматизму сконцентрованої в глибині простору дії.

Стриманим спостерігачем виступає художник у портретах дітей, виявляючи особливий інтерес до дитячої натури, глибоко проникаючи в таємниці юної душі ("Портрет дитини", 1890; "Портрет селянської дівчинки", 1900-ті рр.; "Портрет доньки", 1905).

До художників полтавського гурту належав й Іван Орлов (1875—1950), який у своїх творах тяжів до інтер'єрної композиції, до зовнішньої багатопредметності й багатоплановості.

У його картинах "Портрет дружини художника Н. І. Орлової" (1915—1919), "Біля вікна. Портрет дружини з донькою" (1916—1919) люди подаються в обжитому, звичному середовищі. Вони засвідчують, що художник прагнув масштабності, показують його як майстра великоформатних портретів-картин із сюжетним розв'язанням композицій.

Пошуками монументалізованої форми позначена творчість Івана Дряпаченка (1881—1936). Його портретні твори, виразні й майстерні, вирізняються ліричною нотою і пошуками вираження самобутності героїв суто живописними засобами. У них відбилося піднесене, поетичне уявлення художника про душевні сили особистості, про її значущість, внутрішню цілісність і неповторну красу. З розумінням душевної гідності й чистоти юної селянки написаний портрет "Параска у святковий день" (1914). Типові риси українського селянина — скромність, активне ставлення до життя і людяність натури — розкриваються в портретах батька художника (1913 і 1916 рр.). На жаль, творів художника залишилося надто мало.

Значне місце у портретному жанрі кінця XIX ст. посіла лірична тема, що

О. Мурашко. Похорон кошового. 1900. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

виявилася передусім у живописних жіночих образах — численних зображеннях письменниць, актрис, жінок, які брали активну участь у культурному житті та суспільній діяльності. З розробкою цих образів пов'язані ідеальні уявлення про жіночу красу та утвердження морально-етичних цінностей.

До демократичної концепції селянських образів першої половини та середини XIX ст. наближаються твори Євдокима Минюри (1880—1963) ("Портрет студента", 1904; "Оля", 1916).

Моделі портретів Михайла Козика (1879—1947), сповнені здоров'я і свіжої сили, приваблюють не стільки своєю вродою, скільки відчуттям моральної чистоти і гідності ("Портрет селянки", початок 1920-х рр.).

Повнокровність життя моделі виявляється і в ранніх портретних творах Івана Шульги — "Циганка" (1916), "Дама в білому" (1916), "Портрет дівчини в зеленому шарфі" (1917). У них перемагає відчуття внутрішнього імпульсу кожної особи, переконливо втіленого в позі, жесті, у виразі облич.

Особливості еволюції українського портретного живопису кінця XIX — початку XX ст. найяскравіше виявляє постать Олександра Мурашка (1875—1919), який починав творчий шлях з історичного полотна "Похорон кошового" (1900). Він "брав" людину широко й сміливо. Не захоплюючись побутовою деталізацією, тяжів до напівжанрових зображень. За незначним винятком людина в його творах показана у звично-

О. Мурашко. Автопортрет. 1917. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

му середовищі, проте майже завжди виведена з активної дії. Натомість наявний органічний, хоча й підкреслений, момент "спілкування" моделі з глядачем — погляди зображених чи не скрізь у Мурашка спрямовані назустріч тому, хто дивиться на них.

Його портрети майже не повторюються за композицією. Вони різноманітні й переконливі за трактуванням моделі. Їхнє живописне виконання вирізняється справжнім артистизмом. Краса вишуканого колориту і бездоганний, а від того такий природний рисунок — примітна ознака робіт О. Мурашка. Вільно почував себе художник і в невеличких камерних творах, і в репрезентативних композиціях, писав він і в інтер'єрі, але любив і пленерні полотна.

Художник тяжів до ліричних натур, умів поетично й тонко передавати гармонію буття людини. В утвердженні краси людської душі, у глибокому розумінні цінності особи полягає гуманістичний зміст портретів митця.

Самобутня художня індивідуальність О. Мурашка визначається уже в ранніх портретах ("Портрет молодої людини",

О. Мурашко. Дівчина в червоному капелюсі. 1902—1903. Полотно, олія. Фрагмент. Національний художній музей України, Київ.

1894; "Автопортрет", 1895; "Дівчина в рожевій блузці. Портрет З. А. Євдокимової", 1895). Такі твори, як "Портрет художника М. П. Петрова" (1893), "Портрет художника Г. Г. Цисса" (1897), "Портрет О. К. Мурашко" (1897—1898), "Дама в чорній шубці. Портрет М. К. Єршової" (кінець 90-х рр.), тяжіють до передвижницького психологічного портрета і водночас ілюструють цілеспрямовані пошуки живописних засобів, які б відповідали уявленням художника про органічне відображення задуманого.

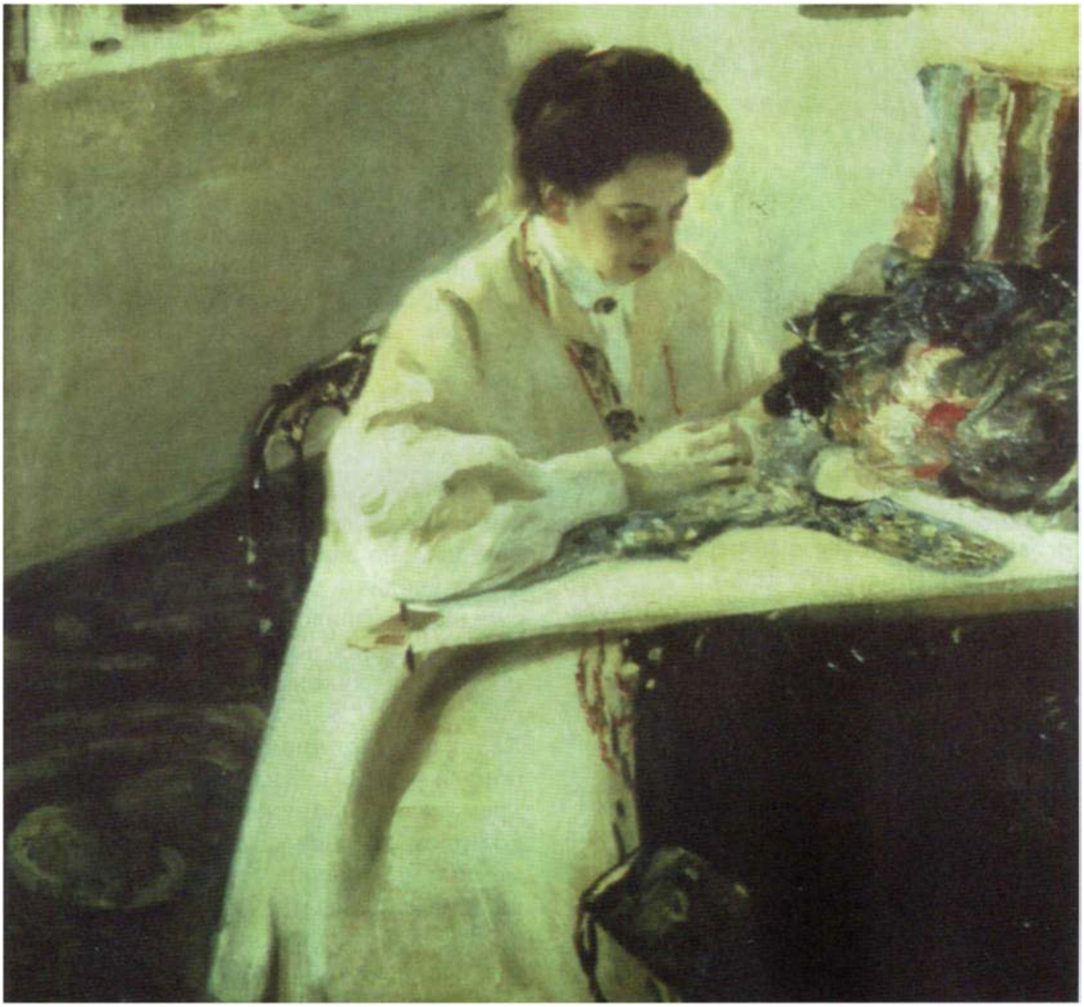
Високою культурою форми й кольору позначений "Портрет М. В. Нестерова" (1900). Особливо відчутною стає внутрішня розкутість художника в портретах 1901—1910-х рр.

У швидкому зростанні О. Мурашка як майстра великої живописної форми певне значення мало перебування його в таких давніх художніх центрах, як Париж і Мюнхен, знайомство з творами сучасних західноєвропейських майстрів. Тут він зазнав впливів імпресіонізму, югендстилю, проте залишився художником вітчизняної школи. У цей час він

О. Мурашко. Портрет Л. Ф. Куксиної. 1909. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

створює проникливий, поетичний образ у портреті "Дівчина в червоному капелюсі" (1902—1903). Колорит камерної композиції на нейтральному тлі, пастозний і широкий живопис, що легко й артистично-виразно моделює форму, створюють атмосферу ледь відчутного елегійного смутку. Водночас злегка помітна настороженість погляду вологих темних очей у поєднанні з по-дитячому припухлими рожевими вустами і гарячий сплеск яскравої червоної плями капелюха привносять у полотно відчуття пульсування тривоги і смутку. Тендітна, огорнута прозорим вбранням постать героїні видається самотньою й віддаленою від буденності, але в її зовнішності, в усьому рафіновано-витонченому вигляді вгадується дитя великого міста.

Одним з найкращих за глибиною осягнення внутрішнього світу людини, за розкриттям духовної наповненості й вагомості образу є твір "Старий учитель. Портрет М. І. Мурашка" (1904). Скромне за розмірами й негучне за барвами полотно просто і спокійно змальо-



О. Мурашко. За кроснами. Портрет Е. Л. Прахової. 1905. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

ває благовиду зовнішність портретованого, схожого на пророка, осінні неяскраві, немов пригашені, барви краєвиду.

Органічне зіставлення поетично-інтимного з наголошеною репрезентативністю складає неповторну особливість "Портрета О. М. Нестерової" (1904). Зобразивши модель на повний зріст, в інтер'єрі, художник зумів опоетизувати образ, піднести його над повсякденністю, у ньому відчутно звучить задушевний ліризм, наявне схвильоване романтично-мрійливе почуття. Цьому підпорядковуються поза, жест, навіть вишукане вбрання. Улюблена художником сріблясто-чорна гама оживлена акцентом червоного та яскраво-рожевого.

Дедалі частіше в доробку майстра з'являються пленерні зображення, де світло, природне оточення стають складовим елементом портретного образу. О. Мурашко — чи не єдиний в українському живописі того часу портретист, який постійно і цілеспрямовано

працював над портретом у пленері. Але навіть коли художник захоплюється виключно проблемами світла і кольору, людина залишається центром його зацікавлень.

Сповнене бадьорого ритму полотно "Сонячні плями. Жорж і Олександра Іванівна Мурашко" (1904—1908) свідчить про тяжіння митця до життєво реального відтворення спостереженого. Навколишнє оточення стає немов уособленням їхнього душевного настрою. І прохолодна тиша літнього погожого дня, і близькі, милі серцю художника люди, впевнено й радісно відображені ним, — усе дихає спокоєм та щастям.

Вираз радісного і світлого сприйняття життя — головне в портреті Жоржа Мурашка ("На кормі", 1906).

О. Мурашко володів даром видобувати найрізноманітніші відтінки із загальної перлисто-оливкової або сріблясто-сіро-чорної гами ("Тетяна. Портрет у сірому", 1902—1903). Він полюбляв зображувати людину у звичайному повсякденні, а не в офіційній обстановці. Та це не знижувало поетичності образів. Його твори торували шлях ліричному портретові в українському живописі.

І ніжність матері ("Портрет А. А. Крюгер-Прахової з сином Володею", 1905), і радість від зимової природи ("Портрет Л. Ф. Куксиної", 1909), і єднання настрою людини й сонячної тиші літа ("Портрет М. А. Мурашко — дружини художника", 1909) — усе відтворене в гармонії цілісних художніх образів, завдяки майстерному використанню живопису, побудованого на тонких зіставленнях близьких або контрастних кольорів.

Пошуки характеру в О. Мурашка були тісно пов'язані з шуканнями відповідної атмосфери, середовища існування портретованого ("За кроснами. Портрет Е. Л. Прахової", 1905). У "Портреті художника Яна Станіславського" (1905) колоритна і зручна поза, жваве усміхнене обличчя у ледь накресленому інтер'єрі сільської хати схоплені, здається, єдиним поглядом: так невимушено й майстерно відтворено і теплу засмаглість шкіри, і переливи строкатої краватки на шиї, і мішкуватий темно-сірий костюм, що темною плямою вирізняє постать на тлі білої стіни. Художник не прагне детального змалювання людини, він втілює життєлюбність Яна Станіславського, його немов уповільнену своєрідну грацію, притаманну високим, кремезним людям.

Прагнення досягти безпосередності в зображенні натури ніколи не обертається у Мурашка на етюдність, проте й раціональна зваженість його робіт ніколи не впадає в око. Драматичною загостреністю, тривожною схвильованістю портретованих позначені образи останніх творів художника ("Портрет старої", 1916; "Жінка в чорному", 1917; "Жінка з настурціями", "Автопортрет", обидва — 1917). Художника приваблює драматична напруженість контрастних колірних поєднань, декоративно-монументальні пошуки передачі характеру людини суперечливої бурхливої епохи.

Високий професіоналізм і гуманістична наповненість, поетичний лад портретних образів О. Мурашка роблять їх визначним явищем українського мистецтва кінця XIX — початку XX ст.

Портретний жанр став провідною галуззю творчості Михайла Жука (1883—1964). Учень Ю. Мегоффера і С. Виспянського у Краківській академії мистецтв, він став одним із найяскравіших виразників тенденцій модерну в українському малярстві, виявивши чутливість до символіки і стилізування з щедрим застосуванням орнаментальних мотивів, що найбільше втілилося в його графічних творах. Живописні портрети Михайла Жука також позначені поєд-

М. Жук. Портрет Михайла Коцюбинського. 1907. Папір, пастель. Чернігівський художній музей.

нанням тенденції модерну і психологізації традиційного камерного портрета.

У "Портреті М. Біляшівського" (1903) образ людини драматизується зіставленням напружено-болісного погляду, блідого хворобливого обличчя і урочисто-піднесених червоних візерунків білих рушників, що висять на стіні. Рослинний мотив уведений в композицію не як елемент природи, а як уже трансформований у народному витворі. Орнаменталізоване тло в портреті — саме як "предметний" орнамент, у даному випадку народна вишивка, — застосовано художником у "Портреті матері" (1902), де воно "розповідає" про захоплення матері митця вишивкою.

Складне живописне завдання — постать у білому на тлі білого з акцентами чорно-вохристого — майстерно розв'язується художником у "Жіночому портреті" (1904). "Портрет дружини" (1900-ті рр.) прикметний чіткою визначеністю колірних площин і об'ємів, трактованих переходами кольору в колір, підкресленях контурною лінією, утворює своєрідну жорсткість, умовність форми. У живописних портретах М. Жука співіснували дві концепції. Перша пов'язана з, так би мовити, "натурним", тобто безпосереднім, сприйняттям моделі, де головним стає відтворення її конкретної даності. Таким є "Жіночий портрет" (1911), де героїня малюється на тлі подвір'я з деревами і квітами біля будинку. Митцем цілком конкретно виражена ситуаційна зав'язка композиції — жінка в кріслі відпочиває в тіні дерев.

Інша концепційна установка уособлюється у творах, образний лад яких розрахований на те, щоб викликати в глядача певні асоціації, як, наприклад, любов М. Коцюбинського до квітів у портреті письменника 1907 р., зображеного на тлі дивовижного плетива. Примхливе переплетіння стебел, яскрава зелень округлого листя, жовтогарячі золотисті та лілові квіти настурцій утворюють барвистий килим, на тлі якого особливо гарно читається бліде обличчя, оксамитово-темні очі, високе чоло, прямий ніс, чітко окреслений світлом і тінню. Ці квіти сприймаються як символ гармонії і краси життя, до яких так прагнув письменник. У портреті

Ф. Кричевський. Три віки. 1913. Полотно, олія. Сумський художній музей.

1909 р. Коцюбинський зображений на тлі хутра, внаслідок чого образ сприймається крізь призму екзотичності.

Пошуками гармонії у звичайному позначені портрети перших пореволюційних років — "Школярка" (1918), "Портрет дівчинки" (1918), жіночі портрети 1916 р.

У перші десятиріччя творчості до портретного жанру звертався Микола Бурачек (1871—1942), який у той час перебував під значним впливом імпресіонізму, тяжів до пленерності.

У "Портреті батька" (1910) та "Автопортреті" (1911) підкреслено статична пластична форма модельована енергійно і корпусно. Чіткість об'ємів на нейтральному тлі, активне використання засобу фрагментування — з нижньої точки зору змальовується лише голова, — все сприяє монументалізації образу.

Живописно-пластичні особливості, що сформувалися на основі синтезу декоративного і психологічного начал, розширили емоційний діапазон настроїв. Глибиною психологічних характеристик та емоційною проникливістю відзначаються портрети Павла Волокидіна (1877—1936). Художник найчастіше зображував своїх героїв у стані роздумів, самозаглиблення. Митця вабили цілісні характери, внутрішньо натхненні, красиві зовнішньо, їхня красивість також обумовлена гармонійною рівновагою душевного стану і нерідко якоюсь природною елегантністю, чіткістю пластичної основи ("Портрет І. М. Дерибаса", 1914; "Портрет І. Северина", 1919; "Портрет робітника", 1906; "Курсистка", 1918). Майстер психологічної характеристики образу, Волокидін майже не застосовував допоміжних деталей для доповнення образного трактування портрета.

На відчутті внутрішньої монументальності образу розвивався портретний хист Олексія Шовкуненка (1884—1974), творчий шлях якого розпочався в передреволюційні роки ("Натурниця у вбранні бояришні", 1913; "Портрет

М. М. Фадєєвої", 1922; "Портрет А. Р. Орбінської", 1924; "Ніночка", 1926). Чітка визначеність пластики форм, застосування засобів пленерного живопису, використання орнаментального багатства декоративних тканин вирізняли його твори емоційною свіжістю, виказували потяг до шукань модерну.

Шляхом синтезування художніх здобутків кінця XIX — початку XX ст. відбувається становлення творчості Федора Кричевського (1879—1947). Портретний живопис митця відзначається пошуками колірних і пластичних засобів, здатних втілити оптимістичні, життєстверді основи світосприйняття. Основні портрети Ф. Кричевський створив у пореволюційні часи, але їхні основи були вже визначені в передреволюційний період, коли він намалював портрет матері (1903—1904), "Портрет Л. Я. Старицької у зеленій сукні" (1906—1907), "Голівку дівчинки. Портрет Галі Старицької" (1906—1907), "Художника Івана М'ясоєдова у костюмі тореадора" (1908—1909), "Портрет хлопчика" (1910), "Автопортрет" (1911), "Три віки" (1913), "Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі" (1914) та ін.

У них досить чітко простежується цілеспрямований потяг і пошук засобів втілення образів, сповнених життєвих сил, фізичного здоров'я, духовної моці. Така орієнтація поступово приводить митця до виразної як морально-етичної, так і художньо-стилістичної визначеності портретних концепцій.

Поступово художник приходить до застосування лаконічних монументальних композицій, певним чином спираючись на традиції давнього репрезентативного портрета, які допомагають йому представити модель з необхідною імпозантністю чи величністю, а точніше, поєднати моменти повсякденності й піднесеності.

Ф. Кричевський. Портрет Л. Я. Старицької на золотому тлі. 1914. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

Монументальність композицій Ф. Кричевського споріднена з монументальністю старовинних українських портретів. Проте його твори вирізняє внутрішня

активність форми, що ґрунтується на довготривалій академічній підготовці, жвавості та безпосередності відтворення характеру людини в його різнобічних виявах. Продовження традицій для Кричевського полягало не в наслідуванні чи запозиченні форм старовинного портрета, а в їх пластичному переосмисленні, наслідком якого була не стилізація під старовину, а виявлення дійової природи людської натури.

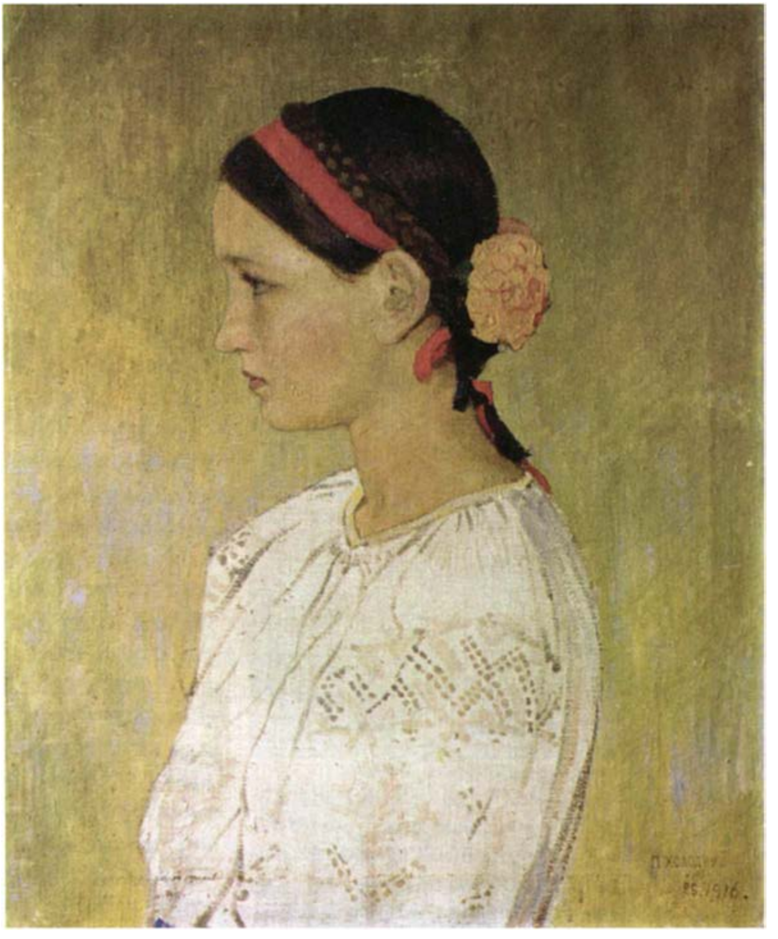
Звернення Ф. Кричевського до традиційних мотивів виявляються у використанні декоративного розмаїття вбрання, яскраво вираженого етнічного типажу. Суттєве значення має світлоносність самого живопису, котра ніби вбирає в себе дзвінку яскравість барв, притаманну народному мистецтву. Живопис будується на сміливих поєднаннях насичених тонів і кольорів, немов всотуючи пишне буяння української природи. Колорит у творах художника, а в портретних особливо, набуває певної символіки, асоціативності, що надає образному ладові поетичної задушевності. Загалом же, у передреволюційних портретних творах Ф. Кричевського чи не найповніше розкрилася тенденція, пов'язана з втіленням фізичної могутності народу, його високих духовних потенцій.

Саме це й обумовило внутрішню змістову силу монументалізму художника, у творчості якого сконцентрувалися і декоративна барвистість народного мистецтва, і розмах народної епіки, і величність старовинних портретів. Усе це знаходить відповідне художнє осмислення та форму, здатну осягнути широту почуттів і настроїв, органічно поєднати як об'єктивні, так і суб'єктивні начала. Внаслідок цього декоративні елементи не становлять самоцілі художника, вони неодмінно підпорядковуються пластичній формі, сповненій життєвого напруження. Ці елементи лише посилюють відчуття оптимізму художника. Його живопис наче увібрав у себе щедрість теплого сонця.

Інший напрям переосмислення традицій у портретному живописі пов'язаний з Михайлом Бойчуком (1882—1937). Звертаючись до традицій середньовічного мистецтва, Бойчук у своїх портретних зображеннях ("Дівчина з квіткою", 1900-ті рр.; "Портрет дівчини", 1910-ті рр.) віддає перевагу аскетичності форм і образів. Ці образи швидше пов'язані з імперсональними зображеннями, ніж з конкретними індивідуальними характеристиками. Разом з тим цей аскетизм, як і аскетизм самого колірного вирішення, що йде від приглушеної тональності фрескового живопису, лінійна ритміка створюють своєрідний лад, в якому одухотвореність обличчя набирає дещо абстрактного, холоднувато-безпристрасного виразу. Портретні образи М. Бойчука зумовлені насамперед пошуками монументально-узагальненої мови, засновані на стильових особливостях середньовічного мистецтва.

Характерною щодо особливостей портретного живопису початку XX ст. була й творчість Петра Холодного (1876—1930), позначена складною символікою фантастичних фольклорних образів, витонченим мереживом рисунка, що разом із прозорим колоритом зумовлювало вишуканий декоративний ефект і тендітність форм. У портретних творах художник, зважаючи на специфіку жанру, дотримувався безпосередності сприйняття і трактування образу моделі ("Портрет дружини", 1913; "Портрет дочки Марусі", 1916).

Портрет у творчості західноукраїнських художників. Наприкінці XIX — на початку XX ст., коли у великих осередках Галичини, а почасти Буковини й Закарпаття зосереджуються



П. Холодний. Портрет дочки Марусі. 1916. Картон, олія. Харківський художній музей.

вагомі національні культурні сили та інтенсивнішим стає мистецьке життя, починається новий етап і в розвитку живописного портрета, позначений високим рівнем художнього осягнення людини й втілення її образу.

Одним з перших художників у Галичині, демократична спрямованість творчості якого яскраво виявилася в трактуванні народних типажів та образів передових діячів культури, був Корнило Устиянович (1839—1903). Його портретним роботам притаманна спокійна інтонація, пов'язана з розкриттям душевного світу моделі. І хоча він дотримувався переважно усталених композиційних схем, все ж серед його портретів немає одноманітних за психологічним трактуванням. Живописна манера К. Устияновича стримана і делікатна. Документально відтворюючи риси зовнішності людини, він, проте, уникає "протокольної" сухості. Такими є зображення Л. Бажанської (1871), дружини священика Гулашевичевої, Ю. Лаврінського, Савчинської (усі — 1887), С. Качали, портрет священика (обидва — 1894). У доробку художника є низка і тонконюансованих за трактуванням портретів визначних діячів культури, зокрема композиторів Порфирія Бажанського і Анатоля Вахнянина.

І. Труш. Портрет Лесі Українки. 1900. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

Пензлеві К. Устияновича належать кілька історичних зображень — "Василь Теребовельський" (1866), "Літописець Нестор" (1901). Серед цих творів яскравою емоційністю вирізняється композиційний романтизований портрет "Т. Шевченко на засланні" (1880).

Суттєві здобутки в галузі портретного живопису належать Теофілу Копистинському (1844—1916). Він був типовим художником 70-х рр., коли створив низку портретів ("Портрет жінки", 1870; "Портрет В. Ковальського", 1875; серія портретів на замовлення Ради Народного дому і Ставропігійського інституту, яка виконувалася протягом двадцяти п'яти років), а також романтичні за характером типізовані образи ("Далматинка", 1872, та інші портретні композиції). Таким він залишався і в 1900-ті рр., коли його молодші колеги шукали нові шляхи розв'язання портретного образу. Копистинський належав до митців, котрих не цікавлять зовнішні живописні ефекти як такі, не приваблюють колористичні завдання самі по собі. Портрети художника визначаються продуманим трактуванням образів і ретельним виконанням невибагливих зображень. У нього тло майже завжди відіграє роль нейтрального середовища, а вбрання та аксесуари не привертають уваги (за винятком кількох жіночих портретів, серед яких і "Далматинка"), вони слугують "поводирем" до зосередження уваги на обличчі моделі.

Шляхом, прокладеним К. Устияновичем і Т. Копистинським, розвивалася портретна творчість інших галицьких художників — М. Гарасимовича, С. Томасевича, О. Скрутка.

Досвід вправного рисувальника-карикатуриста прислужився в роботі над портретами Якову Струхманчуку (1884—1937). Він упевнено виявляв у рисах обличчя індивідуальні властивості внутрішнього складу людини. У таких творах, як "Портрет різьбяра Типинського" (1910), "Портрет старого у кріслі" (1911), "Жінка з арфою" (1911), "Жіночий портрет" (1912), "Портрет художника І. Северина" (1910-ті рр.), спостерігається потяг до психологічного зображення. Перлисто-сірі, синьо-чорні тони з неяскравими акцентами білого і червоного в колориті вдало гармонізують зі спокійними абрисами постатей, переважно на нейтральному тлі.

Помітне місце в розвитку демократичної концепції портретного жанру посідає творчість Івана Труша (1869—1941). Близьке знайомство з відомими діячами української літератури істотно позначилося на формуванні передових поглядів художника. Це відбилося і на його портретних творах, серед яких

особливе місце посідають зображення видатних діячів української культури. Саме у портреті художник досягає глибоких індивідуальних характеристик, пов'язаних із виявленням суспільної вагомості особи. Цим самим портретна галерея І. Труша виходить за межі місцевих локальних явищ, стаючи надбанням загальнонаціональним.

Портретовані художником моделі — люди глибоко ним шановані й любимі, близькі за духом. Тому цілком зрозуміле те велике бажання якнайточніше зафіксувати зовнішній вигляд особи, зберегти його у всій неповторності для нащадків. Таким є “Портрет М. Драгоманова” (1897), виконаний гризайлю, на основі якого згодом (1913—1926) було написано олійний портрет.

У своїх висловлюваннях і на практиці І. Труш обстоював думку щодо можливостей портрета дати зображення певної людини як наслідок тривалого відбору й спостережень портретиста. Митець був переконаний, що “кожний вираз людського лиця є відбиттям його характеру, певною пробою його вдачі, один із складників, з якого можна пізнати характер індивідуальної цілості” [56]. Ця думка стала пластичною програмою одного з найкращих творів — “Портрета Лесі Українки” (1900). Поетеса полонила художника горінням, полум'яністю мрій і прагнень, які знайшли геніальне відбиття в її творах. Контраст між тендітністю зовнішності й могутністю духу особливо вразив художника, і він гідно втілив це в невеличкому погрудному олійному портреті. Глибокий погляд очей, тепла посмішка, бліде, осяяне внутрішнім світлом обличчя справляють незабутнє враження своєю одухотвореною красою, найвищим виявом людської суті; це — портрет-біографія, складний і багатозначний за проникненням у психологію портретованої, за втіленням у зовнішній неповторності моделі самобутнього, сильного й мужнього характеру.

А. Манастирський. Автопортрет. 1910. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

Одночасно І. Труш пише портрети П. Житецького, М. Лисенка, І. Нечуя-Левицького та інші, цікаві своєрідністю концепції образу людини, щоразу самобутньої і неповторної.

Майже все творче життя художник працював над образом Івана Франка, з яким був у близьких стосунках. Перший портрет датується 1897 р., останній — 1940-м. У перших варіантах переважає тяжіння художника-реаліста до виявлення характеру моделі. Експресією і розкутістю зображальної мови позна-

[56] *Труш І.* Про мистецтво і літературу: Збірник статей. — Київ, 1955. — С. 59.

чений поколінний портрет Франка. Жест ледь накресленої руки привносить у композицію відтінок спокою й лагідності, тоді як різке зіткнення мазків у передачі вбрання, розбурхана стихія тла, чітка окресленість силуету голови надають зображенню напруженого ритму.

Тонкою психологізацією образу примітні портрети А. Драгоманової ("Портрет дружини в чорному", 1904; "Портрет дружини художника", 1907; "Портрет дружини", 1904—1905).

З 1910-х рр. художник починає застосовувати чітко окреслену площину. Значну роль починає відігравати рисунок силуету, який відмежовує постать та акцентує контрастне сполучення окремих елементів у зображенні. Декоративно-площинна (об'єм будується за допомогою конструктивно виявленої системи площин) система портретів цього періоду перегукується з пленерними шуканнями митця.

Пошуки декоративізму, пленерності зумовили створення низки своєрідних композицій, перехідних між портретом і жанровим живописом. "Гуцульський хлопчик" (1914), "Дві гуцулки" і варіант "Гуцулка з дівчинкою" (1912) є портретами в пленері — рідкісним явищем не лише у творчості митця, а й в усьому західноукраїнському живописі.

Пізніше розгорнуті, філософськи заглиблені характеристики портретних образів Труша поступаються творам з певною тенденційністю, однобічністю характеристики зображуваного на основі виявлення і досить помітного акцентування певної риси моделі. Очевидно, давалася взнаки тривала (задля заробітку) робота над замовними портретами, що спричиняла шаблонне рішення і схематичність. Але навіть у явно поспіхом виконаних творах ("Портрет директора гімназії І. Кокорудза", "Портрет інженера А. Коренеллі", обидва — 1910) художник уникав приблизності, неточності або недомовленості характеристики.

Твором, який завершує творчу еволюцію І. Труша-портретиста, став "Автопортрет" (1920—1940). У ньому на іншій основі й в іншому пластичному ключі звучать ноти драматичного напруження, духовного горіння, які сповнювали "Портрет Лесі Українки".

На початку XX ст. досить активно виступав у портретному жанрі Антон Манастирський (1878—1969). Портретні твори 1905—1919 рр. він вирішує цілком у дусі традиційних камерних зображень (портрети історичних осіб — Б. Хмельницького, Т. Шевченка, І. Тургенєва, різьбяра В. Шкрібляка, художника А. Пилиховського). Головне в них — ретельно модельоване освітлене обличчя ("Автопортрет", 1910), зрідка — силует погруддя на тьмянистому нейтральному тлі. В його переважно погрудних зображеннях важливого значення набував вираз обличчя, пластика жесту, характер постави, руху ("Портрет матері", 1907). "Портрет батька дружини" (1911), як і "Портрет дружини художника" (1912), є вдалою спробою розкриття біографії моделі, утвердження діяльного характеру і розуму.

Уже з перших творів визначається самобутність портретів Манастирського — при екзотичності загальної форми зображення спостерігається підвищений інтерес до передачі внутрішнього життя, емоційної насиченості образів.

З творами А. Манастирського перегукуються портрети Ярослава Пстрака (1878—1916). У них виразно простежується лінія демократичного портрета, пов'язана з діяльністю художників старшого покоління — К. Устияновича, Т. Копистинського.

Портрети Я. Пстрака — вагома сторінка в розкритті образу селянина у

О. Курилас. Портрет дружини. 1903. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

портретному живописі початку XX ст. Потяг до узагальнення й утвердження позитивних рис народного характеру надає їм особливої значущості.

Пошуками народного характеру, поглибленим інтересом до вагомості й неповторності людської особи прикметні селянські образи, виконані Пстраком в коломийських селах. Серед них "Портрет жінки" (1900-ті рр.), "Молодиця-гуцулка" (1900), "Гуцул" (1904), "Лірник" (1910), "Гуцулка зі свічкою" (1900-ті рр.), "Мандрівник" (1912), "Портрет дівчини" (1914). Вони невеликі за розмірами, найчастіше зображують напівпостать на тлі краєвиду, іноді за якимось заняттям ("Гуцул зі скрипкою") або з предметом ("Дівчина з кошиком"). Ці твори мають переважно етюдний характер. Художник, очевидно, вивчав народний типаж. Однак кожний зображуваний художником характер цікавив його не лише сам по собі, а й у співвіднесенні із загальним поняттям про народ. Він прагнув не

просто зображувати, а утверджувати народні образи як втілення моральної краси й духовної моці. Саме такими сприймаються його твори “Гуцул”, “Каменяр” (обидва — 1904), “Старий гуцул” (1909), “Косар” (1910).

У портретному живописі Галичини певне місце належить Осипу Куриласу (1870—1951), якому властива посилена увага до типового, характерного у вигляді моделі, бажання передати органічність її існування у відповідному середовищі. Потяг до утвердження нового відчуття реальності приводить до активного включення в зображальну канву портретів творів конкретизованого сюжетного чи пейзажного тла.

Живописні портрети рубежу століть ще майже всі вирішуються як невеличкі прямокутні полотна з нейтральним тлом, на якому силуетно зображується постать портретованого. Художник фіксує модель у певному емоційному стані, але виявлений він ще статично (“Портрет чоловіка”, 1895; “Портрет дівчини в білому”, 1897; “Сільська дівчинка”, 1898).

“Портрет дружини” (1903), “Портрет Яворської” та “Автопортрет з палітрою” (обидва — 1900-ті рр.) примітні спробою сюжетно мотивувати душевний стан зображених. Тут художник трактує людину у фізичному і духовному плані в мінливості настрою, у мить спілкування чи у стані замріяності. Відчутним акомпанементом внутрішньому стану моделі стає емоційно насичене середовище, в якому вона змальована. Романтизовані, внутрішньо піднесені динамічні образи художник створив у портретах Т. Шевченка (1918) і Б. Хмельницького (1900-ті рр.).

До поетико-реалістичного напряму належать портретно-жанрові композиції Юліана Панкевича (1863—1933). Драматизацією образу позначені його “Портрет Т. Шевченка” і “Портрет І. Франка” (обидва — 1914). Поглиблена спостережливість за душевними настроями моделі притаманна “Портрету Бережницького” (1899), де зовнішність сивобородого старця нагадує біблійного пророка; у композиційному портреті “Ганна Барвінок з приятелями” (1909) художник прагне розкрити характер моделі в мить спілкування.

Серед творів Ю. Панкевича на селянську тему цікавим вирішенням відзначається невелике полотно “Селянка-мадонна” (1900), де пластичність форми поєднується з благородним образом молодої матері з немовлям, зображеної на тлі сільського пейзажу. Художник виразно акцентує типові риси народного характеру — душевну силу й моральну красу. Невеличкій композиції з розгорнутою сюжетною основою, з білосиніми та вохристими тонами колориту властиві риси пластичної гармонії та монументальності.

Про популярність портрета в галицькому середовищі кінця XIX — початку XX ст. свідчить активне звернення до нього майстрів інших жанрів.

Академічною сухістю, документальною точністю портретних рис позначені твори Тита Романчука (1865—1911), який закінчив Львівську художньо-промислову школу, а згодом вдосконалювався в Мюнхені у польського художника С. Грохольського. Пошуки абстрагованої форми, немов ізольованої від духовного начала, змінюються незабаром потягом до втілення тісного взаємозв'язку зовнішнього вигляду й внутрішнього стану в характері людини. Художник не мав такого масштабного обдарування живописця, як, скажімо, його визначні сучасники І. Труш, О. Новаківський чи М. Сосенко, проте і в його скромних роботах (“Портрет Ю. Федьковича”, 1891; “Жіночий портрет”, 1898)

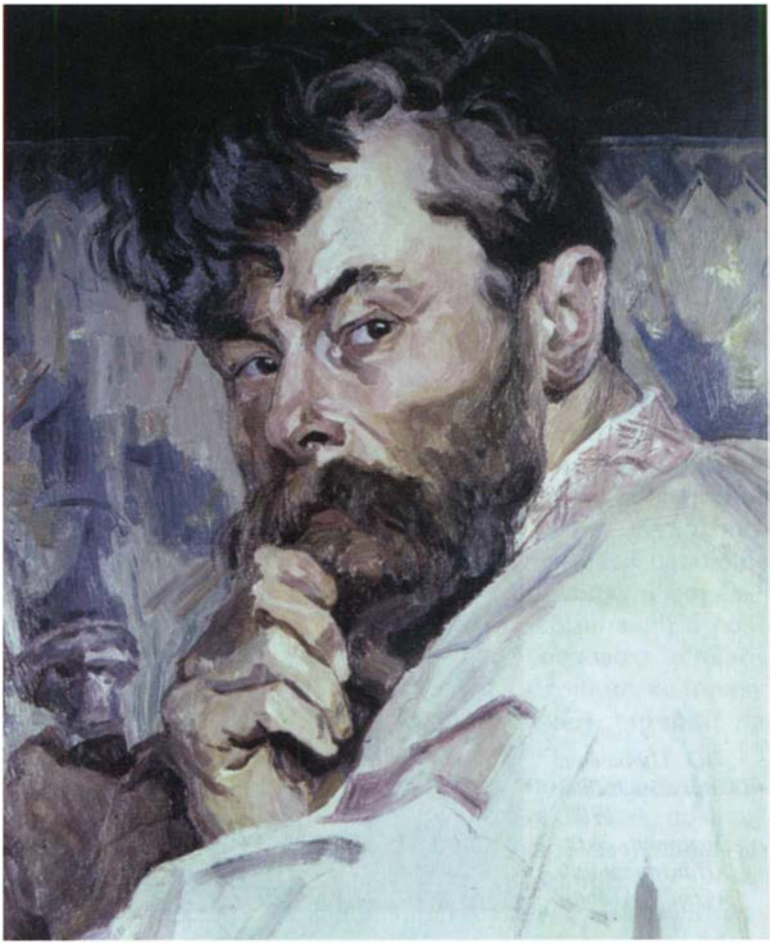
Ю. Панкевич. Селянка-мадонна. 1900. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

відбилися певні зрушення в галузі виражальних засобів портретного живопису.

Монохромність живопису і простота композиції характерні для портретів Захара Павлюха — популярного майстра серед різних кіл населення. За концепцією образу його твори можна поділити на репрезентативно-парадні й камерні. До перших належить "Портрет Василя Яворського" (1900-ті рр.), "Портрет дами в гусарці" (1901). Інформативно-констатаційна основа цих портретів відійшла від традиційних прийомів пишних репрезентативних зображень минулого, але позбавлені певної піднесеності в колірному розв'язанні, у композиції, вони видаються дещо одноманітними й сухуватими.

Більш вдалими за достовірним звучанням образів є невеличкі камерні портрети, в яких художник діє дещо вільніше, хоча й вони позначені деякою млявістю колориту. З-поміж цих його творів вирізняються виконаний у суворо стриманих брунатних тонах "Портрет Ольги Кобилянської" (90-ті рр.), якому притаманна твереза аналітичність і документальна достовірність, та "Портрет подружжя Гузарів" (1900).

Зверталися до портретного живопису пейзажисти Теодор Вацик (1886—1968) і Теодор Демків. У першого пере-



О. Новаківський. Автопортрет. 1911. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

важають малоформатні, здебільшого погрудні, стримані за колірною гамою зображення. На його полотнах освітлення умовне, як і колір, і майже завжди нейтральне тло.

Живописна манера Т. Демківа більш вільна, емоційна, темпераментна й щільніше пов'язана з характером зображуваної моделі ("Портрет Шимона Холоші", 1900-ті рр.). Обох художників споріднює розроблення засобів інтимізації образу на основі композиційних схем та пластичних засобів камерних портретів старого мистецтва з умовною колірною гамою.

Докладністю характеристики портретованого відзначаються портрети Є. Турбацького ("Портрет Андрія Будзиновського", 1903).

До психологічного образу тяжів Микола Федюк (1885—1962). Холодна брунатно-синя або чорно-вохриста гама барв, що при дрібномазковому багатошаровому живописі створює враження легкої рухливості, мінливої емоційності зображення ("Автопортрет", 1910; "Голова юнака", "Портрет письменника М. Павлика", 1900-ті рр.), свідчить про природну схильність художника до поглибленого осягнення натури. Невелич-

О. Новаківський. У задумі. Портрет дружини. 1906. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

кі й камерні за трактуванням образу, його портретні твори належать до важливих прикладів інтимізації жанру (портрети І. Свенціцького і його дружини, 1900-ті рр.).

У 80-х рр. в галузі камерного портрета працював маловідомий нині живописець Степан Дачинський. Його "Портрет К. Ф. Паньківського" (1888) свідчить про потяг до національно забарвленого образу творчої особи.

На формування стилістики творів ряду львівських художників певний вплив справило мистецтво модерну, що також позначилося на художньо-образній структурі портретного жанру. Лінійно-площинна стилістика сецесії підпорядковувалася насамперед виявленню емоційної виразності того чи іншого мотиву через експресійність форми.

Найвиразніше особливості цього живописного стилю трансформувалися у творах Олекси Новаківського (1872—1935). У львівському середовищі він виглядає найбільш радикальним у розвитку нової мистецької форми. Його художні пошуки і здобутки дають також відповідні наслідки і в галузі портретного живопису. Психологічні завдання проникнення в духовний світ моделі

О. Новаківський. Народна творчість. 1915. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

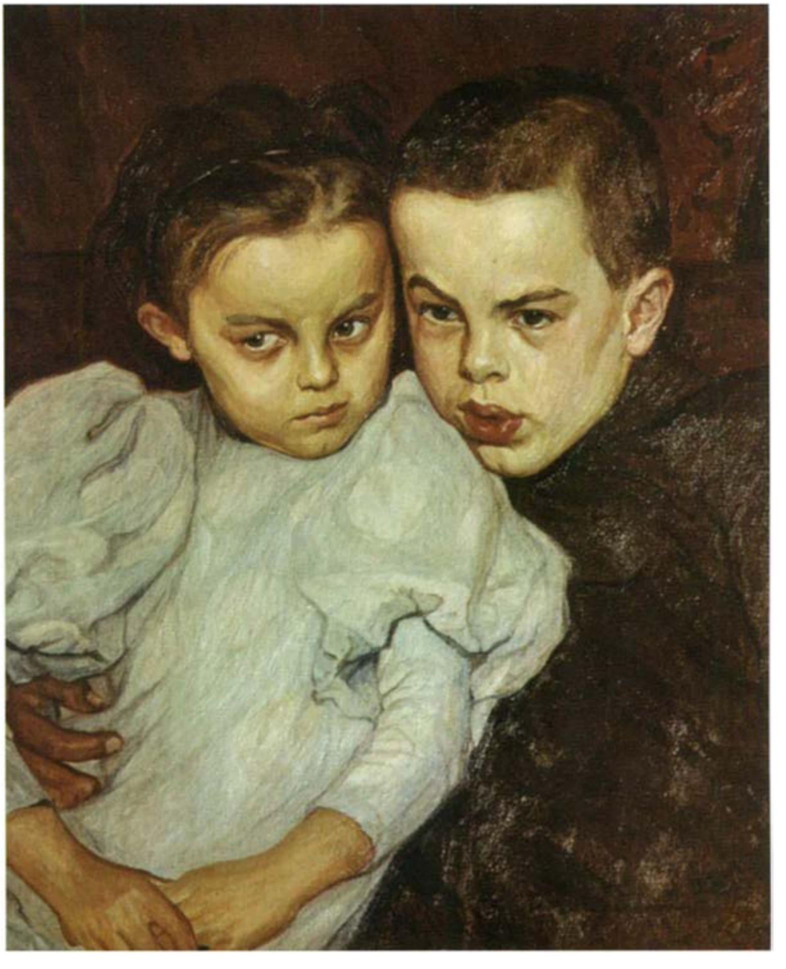
О. Новаківський завжди поєднував з пошуком його формального пластичного вираження.

Утвердження Новаківського-портретиста припадає на 1900-ті рр., коли в нього виробляється власна манера, виявляється нахил до напружено ритмізованих червоно-зелено-синіх колірних поєднань, які активно моделюють об'єм, організують простір. Усталюється і своєрідна техніка в галузі фактури, де динамічний подовжений мазок не просто фіксує форму, а виявляє прихований у ній "нерв", який спричиняє відчутну рухливість усіх складових композиції — ліній, абрисів, силуетів, колірних плям ("Народна творчість", 1915).

У "Портреті дружини" (1906) жест міцно стиснутих біля підборіддя рук, похилена в задумі голова молодої жінки різко контрастують зі стрімким плином ліній і об'ємів. Твори "Дружина серед квітів" (1904), "Портрет Голубовської" (1900-ті рр.), портрети дружини 1900 і 1908 рр., "Емансипантка" (1909) є прикладами поступового наростання уваги до настрою і почувань людини в певну мить, коли розкривається її характер. Проникливим ліриком виступає художник у портретах "Заслухана", "Перед сповіддю", "У задумі", "Тяжкі думи" (усі — 1900-х рр.).

О. Новаківський належав до тих могутніх, темпераментних натур, для яких краса людського духу і природи була джерелом високого натхнення, про що свідчать його автопортрети. Як правило, він зображав людину у звичайному житті. Але його портрети далекі від побутових замальовок. У них немає нічого випадкового. Найкраще, особливо в жіночих образах, йому вдається передати момент роздумів, за якими, проте, вгадується внутрішня зібраність, зосередженість і навіть готовність до активної дії.

Для портретної творчості митця характерні невеликі крупнофігурні композиції, в яких постать людини подана фрагментарно. Причому постать "зрізана" і наближена до першого плану так, що створюється враження великомасштабного монументального твору. Тло здебільшого має пейзажний характер і подається вглибині. Художник немов оминає другий план, а зображує перший (постать) і третій (тло). Цей прийом відомий ще з часів Відродження, але у творчій інтерпретації майстра він набуває загостреного звучання, бо всі компоненти зображення ніби пройняті рухом, яким сповнений кожний мазок, кожний порух пензля. Так відбувається трансформація



О. Новаківський. Діти. 1904. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

конкретної предметної реальної форми у форму пластичну, експресивно-виразну.

Художникові було притаманне гармонійне відчуття стилю. Від найменшого начерку до закінченої композиції — усі твори О. Новаківського є зразком надзвичайно послідовного і цілеспрямованого розроблення власних зображальних принципів. У загальних параметрах полотна Новаківського лежать у руслі стилістичних шукань модерну.

З пошуками активності художньої форми тісно пов'язане трактування портретного образу у творчості Модеста Сосенка (1875—1920). Свої кращі портрети художник створив у період 1905—1910-х рр. Пошуки митця йшли у двох образних і стилістичних напрямах: перший позначений прагненням виявити в змістовному й пластичному ладі твору, в організації його колірної гами національні витоки зображеного характеру, другий був тісно пов'язаний з відтворенням душевних настроїв і переживань портретованих, з прагненням дати людину у взаємодії з середовищем, емоційно насичуючи її образ за рахунок освітлення, своєрідної фрагментації композицій, підкреслення руху. Змістовні й виразні його селянські образи,

М. Сосенко. Автопортрет. 1912. Папір, пастель. Національний музей у Львові.

серед яких особливою поетичністю вирізняються жіночі зображення.

Прагнення використати колір, взятий при сонячному освітленні, як засіб емоційної дії визначає образний лад “Портрета жінки на тлі саду” (1914). Тут М. Сосенка приваблював насамперед мотив гармонії настрою зображеної і спокійної тиші саду.

Уособленням природної поетичності й внутрішнього благородства народного характеру сприймається образ у невеличкому погрудному портреті селянської дівчини (“Бойкиня”, 1909). У даному творі м’яка тепло-золотава колористична гама поєднується з делікатним виразом ледь сумовитого обличчя.

Майстерними олійними і пастельними портретами увійшов у західноукраїнський живопис уродженець Полтавщини Іван Северин (1881—1964). Вільна живописна манера, артистичне оперування кольором, характерні для творчості митця, вирізняють його твори (“Дівчина з Довгопілля”, “Портрет Попеля з Довгопілля”, обидва — 1908; “Гуцул.

Портрет-студія Шекерика", 1913) серед доробку львівських художників відчутною поетизацією лірично забарвлених узагальнених образів-типів.

Мотиви з життя гуцулів ("Школярик", "Гуцулка", 1900-ті рр.) стають провідними в перші роки його творчості. У них він тяжів до узагальненого трактування етнографічних мотивів у змалюванні аксесуарів, оточення моделі, що давало можливість романтизувати зображення.

У період активних шукань власної пластичної мови, свого кола тем і образів зверталася до портретного жанру й Олена Кульчицька (1877—1967). Її портрети привертають увагу соціальною загостреністю образів, лаконічною і виразною пластикою.

Олійні зображення "Портрет батька в кріслі" (1900) і "Портрет матері в чорному" (1909) позначені суворою тональністю барв, яка гармоніює зі станом глибоких роздумів портретованих. У полотні "Біле на білому. Портрет сестри Ольги" (1908), як і в "Автопортреті" (1917), увага більше зосереджується на психологічній виразності образу. Індивідуальні особливості зовнішності людини стають для художниці основою в пошуках вираження внутрішнього стану, в якому вгадується емоційний склад натури портретованих.

Глибоке опанування широким спектром мистецьких технік для Кульчицької, в якої вже з перших кроків творчості чітко визначився поглиблений інтерес до народної культури і мистецтва, виявилося досить міцним ґрунтом для шукання стилю на основі лінійної підкресленості колірних площин, своєрідної декоративної експресії виразно зритмізованих композицій.

Демократичні переконання художниці визначилися з перших її творів. Сама тематика, сюжети і мотиви живописних, а згодом і графічних праць, тісний зв'язок з традиціями народної культури — усе свідчило про свідоме ставлення до громадянського спрямування мистецтва. Ось чому важливе місце в доробку О. Кульчицької посідають твори, присвячені селянам. Народні образи в єднанні з природою стають втіленням гармонії буття людини ("Дві гуцулки", 1913). Звертання до народної культури, до народного мистецтва стимулює і поглиблене трактування характерів героїв полотен. В образах "Портрета старого", "Бабусі" (обидва — 1913) художниця розкриває тему драматичного життя людини праці. Їй пощастило у своєрідній типажній виразності зовнішності галичан втілити загальнозначимі риси українського народного характеру.

М. Сосенко. Бойкиня. 1909. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

Окрему галузь у портретній спадщині О. Кульчицької представляють твори, виконані в пленері ("Літо", 1912; "Портрет сестри Ольги", 1907), в яких відчутно відбилися ознаки, що споріднюють творчість художниці з шуканнями та тенденціями модерну.

У річищі течій європейського мистецтва початку XX ст. складалася манера Марії Водзицької. Вона ґрунтувалася на скульптурній чіткості об'ємів, модельованих розтяжками локально насичених кольорів, на ясній архітектонічності побудови з підкресленою перспективністю навколишнього простору, в якому превалюють великомасштабні постаті. Такий прийом надає відчутної монументальності портретним зображенням ("Писанкарка", 1911).

У Михайла Осінчука враження імперсональності образу в стилізованому у дусі іконопису "Портреті жінки" (1920-ті рр.) посилюється площинністю камерної композиції, побудованої на контрастних поєднаннях жовтогарячих, зелених та вохристих барв.

Докладне наслідування виразних рис натури, простежених в портретах-обличчях, на основі яких художник відповідно загострює зображення, характерне для селянських портретів К. Костирка ("Портрет селянки", "Селянин в капелюсі", обидва — початок XX ст.).

Наприкінці XIX — на початку XX ст. мистецькі процеси у Закарпатті відбувалися досить повільно. Це позначилося і на розвитку портретного жанру, репрезентованого творчістю Б. Карловського, Г. Рошковича, Ю. Вірага.

Портрети пензля Гната Рошковича (1854—1915) — прекрасного рисувальника — відчутно статичні й стримані за колоритом. Переважно це невеликі погрудні або поясні анфасні репрезентативні зображення ("Автопортрет", 1870; "Портрет Наполеона Терека", 1888).

У творчості Юлія (Дьюла) Вірага (1880—1949) чи не вперше в історії закарпатського живопису героєм портретних творів стає людина з соціальних низів — плотогони і ремісники, селяни, мешканці невеличких містечок. Жваві й задерикуваті дітлахи, колоритні образи старих і молодих верховинців складають переконливу достовірністю й життєвістю відтворених характерів галерею, де носієм позитивного начала виступає людина з народу. У Ю. Вірага переважає рухлива композиція: моделі жестикулюють, обертаються назустріч глядачеві, нахиляють голови, досить природно почувають себе під спостережливим поглядом художника. Основними чинниками портретного стилю майстра виступають рисунок і пластика живописних об'ємів, упевнено переданих за допомогою світлотіні ("Портрет хлопчика Віктора Йоки", 1906; "Автопортрет", 1908; "Портрет ченця", 1909, та інші твори).

Першим відомим буковинським майстром живопису у другій половині XIX ст. був Каетан Косинський (1847—1945), який започаткував демократичний напрям у розвитку жанру.

Найвагоміший внесок у портретний живопис Буковини зробив Юстин Пігуляк (1845—1919). Його невеликі за розмірами і негучні за колоритом портрети Ю. Федьковича (1886), О. Кобилянської (1916), Т. Шевченка (1889), Б. Хмельницького (1900-ті рр.) позначені певними рисами монументалізації образу. Портретованим притаманна глибока внутрішня зосередженість, хоча художник ще досить обережний при відтворенні емоційних відтінків настроїв моделі. Ці твори з помітним тяжінням до драматизації образу слід віднести до творчих удач художника.

Досить численними були портрети у творчості Епамінандоса Бучевського

О. Кульчицька. Біле на білому. Портрет сестри Ольги. 1907. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

(1843—1891), серед яких особливий інтерес становлять невеличкі й майже монохромні зображення духовних сановників та буковинських селян.

Певні здобутки в портретному жанрі пов'язані з творчістю талановитого буковинського художника і портретиста Миколи Івасюка (1865—1937). Глибоким знанням нелегкої долі трудівника примітний портрет батька (1890—1900). "Автопортрет" (1887) митця за гостротою неповторно індивідуальних рис

зовнішнього вигляду, за глибиною виявлення складного внутрішнього світу є вагомим досягненням у галузі психологізації образу.

Портретних творів у художника небагато, але вони цінні тим, що в них психологічний зміст образу, індивідуальність людини втілені ясно і повно. Прості за побудовою і неяскраві за барвами портрети М. Івасюка виявляють справжній демократизм — він абсолютно уникає моменту репрезентації моделі, привертаючи увагу глядача до неспішного спостереження за внутрішнім життям портретованих.

Часто звертався до однофігурних жанрових композицій, присвячених образам буковинських селян, Євген Максимович (1863—1922) ("Двоє молдавських селян", 80-ті рр.; "Селянин у свитці", 1880). З портретних робіт митця нині відомий лише виразний за характеристикою "Автопортрет" (90-ті рр.).

Демократичні тенденції портретного живопису втілилися і у творах Августи Кохановської (1863—1927). Художниця уважно передає портретні риси і характерні етнічні особливості моделі. Її герої серйозні й зосереджені, але вони не виявляють усієї складності своїх натур. Художниця залишається на рівні констатації характерності, без поглибленого розкриття психології людини. Свої твори вона будує на класично правильному рисунку, уважно моделює форми. Програмним у виявленні пластичних основ творчого методу художниці став "Автопортрет" (1896). У жіночих портретах ("Старенька", 1905; "Гуцулки", 1907) А. Кохановська певну увагу приділяє гармонізації зображень. Драматизмом трактування цікавий "Портрет Ольги Кобилянської" (1920-ті рр.).

Прагненням до психологізації і драматизації образу позначені маленькі монохромні портрети пензля Степана Кобилянського (1866—1940). Високо зрізані погруддя, при помітному виділенні світлом обличчя серед загальної стримано-похмурої гами, створюють враження немов погамованої зусиллями волі внутрішньої напруженості. Це відчувається як у виконаних з натури портреті його сестри О. Кобилянської (1889), "Портреті матері" (1913), так і в "Портреті Т. Шевченка" (1911).

Портрет на західних землях України розвивався в цей час у взаємодії із західноєвропейським мистецтвом, з мистецьким процесом Наддніпрянщини, а через неї — з російською культурою. Цьому сприяла як певна консолідація художніх сил, так і поява на цих теренах художників з академічною (переважно західноєвропейською) освітою. А це все у свою чергу сприяло помітній активізації живописного портрета, його новим змістовним та пластичним пошукам і здобуткам.

Висвітлений період розвитку портретного жанру в українському живописі характеризується повсюдним прагненням до втілення національного характеру, до поглиблення образу і нових стилістичних особливостей на основі переосмислення цінностей народної культури, засвоєння і трансформації досягнень європейського портрета цього часу, використання творчих досягнень вітчизняних майстрів. Все це й зумовлювало ту своєрідність, яка виявлялась як у портретному живописі, так і в українському мистецтві в цілому.

Історичний та релігійний живопис. Друга половина XIX ст. в еволюції жанру історичного живопису є періодом активного розвитку і участі в ньому набагато численнішої, ніж у попередні роки, групи майстрів різних орієнтацій і спрямувань. Історичні твори цього часу втілюють подальше вдосконалення майстерності, ставлення до історичної картини як до цілісного ху-

дожнього організму. Порівняно із серединою, а тим більше початком століття, історична картина в усіх її загальних рисах і своєрідних, властивих лише цьому різновиду живопису, закономірностях є оригінальним художнім явищем українського мистецтва.

Значні суспільні зрушення, наростання революційного руху, що пробуджував сподівання не тільки на соціальне, а й на національне визволення, стимулювали посилення інтересу до історичної тематики. У цей час з'являються численні історичні романи, повісті та оповідання з історичним сюжетом і тематикою ("Байда, князь Вишневецький" (1884), "Петро Сагайдачний" (1900) П. Куліша; "Сава Чалий", "Богдан Хмельницький" (1884), "Мазепа" М. Костомарова; "Чайковський" Є. Гребінки та ін.).

В образотворчому мистецтві активізується історичний жанр — поширюються твори на історичні теми, в яких віддзеркалюються важливі проблеми сучасності, доля країни, народу — основне питання, котре полонило суспільну думку того часу. У кращих зразках історичних композицій спостерігаються нові шукання в галузі пластичної форми, освітлення, композиції, нове розуміння кольору, простору, покликані втілити образ героїчної особи, відобразити її взаємозв'язки зі світом.

За три десятиліття висвітлюваної епохи було створено більше полотен, ніж за весь попередній час. При всіх відмінах та індивідуальній неповторності манер окремих майстрів, спільною рисою переважної більшості творів є принцип романтизації зображуваного, своєрідно відбитого через призму часової відстані й нового розуміння минулих подій та історичних явищ.

Незважаючи на значні зрушення у мистецтві, в системі художньої освіти й власне самоусвідомленні творчої особистості митця, стереотип узвичаєних уявлень про ієрархію жанрів усе ще тяжів і продовжував впливати на сприйняття мистецького твору. Як і раніше, історична картина уявлялася чимось величним і вагомим, сприймалася як щось вище й значуще, гідне серйозного ставлення і глибокого вивчення, у той час як твір побутового чи пейзажного жанрів здавався чимось менш важливим, звичним.

На звертання художників до драматичних моментів національної історії впливала загальна атмосфера наростання руху за поглиблене вивчення минулого, за національне відродження.

Посилення уваги до національної історії, простежуване в цей час у різних галузях художньої культури (в музиці — "Тарас Бульба" (1890), фольклористична праця "Дума про Хмельницького і Барабаша" (1888) М. Лисенка; в драматургії — "Богдан Хмельницький" (1887), "Маруся Богуславка" (1897), "Оборона Буші" (1899) М. Старицького; "Сон князя Святослава" (1894), "Захар Беркут" І. Франка та ін.), в образотворчому мистецтві стимулює активізацію історичних сюжетів.

Прагнення через героїзацію і утвердження значимості минулих подій розв'язати пекучі проблеми сучасності, пов'язані з національним і соціальним гнобленням, з денаціоналізацією (із забороною на все українське), характерне для історичного жанру в цей час. Відомі слова М. Гоголя "бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечется твое слово: живей через то выступит прошедшее и криком закричит настоящее" можуть стати ключем до лейтмотиву багатьох творів історичного живопису.

Однією з прикметних рис історичного живопису є одночасне поширення як суто історичних сюжетів і мотивів із національної історії, так і сюжетів біблій-

них, євангельських чи взятих з історичної чи художньої літератури минулого.

Як і побутовий та пейзажний, історичний жанр в українському малярстві яскраво позначений фольклорно-поетичним забарвленням і тісно пов'язаний із народною творчістю, в якій оспівувалися події героїчного минулого. У звертанні до цієї тематики було не тільки прагнення оживити старовину, показати величні події, а й через романтично-піднесене оспівування минулого пробудити історичну пам'ять і національну свідомість, утвердити думку про цінність й значимість національної історії.

Важливу роль у розвитку історичного живопису відіграла діяльність і творчість членів студентського гуртка українського земляцтва у Петербурзі, утвореного студентами-українцями під час навчання в Академії мистецтв. Вивчення історії, літератури, присвяченої Україні, студіювання народної творчості, звичаїв та побуту українського народу стало для багатьох з них в майбутньому визначальною рисою діяльності й змістом творчості.

Серед гуртківців були такі відомі згодом митці, як Порфирій Мартинович, Сергій Васильківський, Опанас Сластіон, Микола Самокиш, Михайло Ткаченко, Пилип Чирко, Микола Кузнецов, Іван Селезньов та ін. Майже всі вони віддали належне історичній картині чи портрету, хоча й не стали виключно історичними живописцями.

У розробку історичної тематики в українському мистецтві значний внесок зробив І. Рєпін, уродженець України. Вагомий не тільки вплив Рєпіна-педагога, в якого навчалися численні вихідці з України та українці, а й Рєпіна — майстра величних історичних полотен, присвячених героїчному минулому українського народу. Він неодноразово звертався до української тематики ще під час навчання в Петербурзькій Академії (наприклад, акварель "Бандурист", 1859). Першою ж його картиною історичного жанру, ескізи до якої художник виконав, перебуваючи в рідному краю, а продовжив працювати над полотном у Москві в 1876—1879 рр., була славнозвісна композиція "Запорожці пишуть листа турецькому султанові". У 1880 р. художник спеціально з'їздив на Запоріжжя, звідки привіз величезний натурний матеріал.

Крім захоплення творами М. Гоголя, натхненником глибокого вивчення козацьких характерів, їхнього побуту і духу запорозької вольниці став для Рєпіна Дмитро Яворницький, земляк і давній приятель, котрий у ці ж роки провадив величезну роботу із збирання і вивчення археологічних, літературних та архівних матеріалів про Запоріжжя, що стали основою його двотомної праці "Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу" (1888).

Цей твір Рєпіна відіграв величезну роль у розвитку історичного жанру як в російському, так і в українському живописі. У ньому все було новаторським: і глибина змальованих повнокровних характерів героїв, і сам момент, обраний для зображення, — звичайна за типовістю сцена повсякдення, в якій так яскраво розкриваються натури козаків — безстрашних лицарів і людей з почуттям власної гідності, й навіть тема сміху — як мотив нездоланної життєвості, непереможності. Сам живопис, барвистий, насичений, з його теплою червоно-золотаво-брунатною гамою, був нетиповий для узвичаєного академічного умовно оливково-коричнюватого колориту. Епізод далекої минувшини вирішувався художником як сцена із сучасного йому життя, а зображені персонажі у своїй неповторній виразності й самобутності надзвичайно далекі від

ідеалізованих, схожих на класичні статуї у своїй бездоганній вроді героїв інших історичних полотен попередніх і сучасних авторові митців.

Виконану 1891 р. композицію художник повторив 1893 р. Його запорожці стали уособленням героїчної незалежності й життєствердності козаків, їхньої життєрадісності й моці. У самій характерності зовнішності їх — кремезних, чорнобрових, у живих і енергійних поглядах, у позах і жестах вгадуються жваві та сильні натури. Взята висока лінія обрію немов розгортає зображене назустріч глядачеві, наближає його, збільшує постаті й дає можливість детально простежити найменші подробиці їхнього вигляду та вбрання, що створює додаткові нюанси в їхніх характеристиках.

Молодші сучасники Іллі Рєпіна — живописці С. Васильківський, О. Сластіон та П. Мартинович — кожний посвоєму підійшли до вирішення історичної теми. Якщо П. Мартинович, змальовуючи типи козаків із с. Вереміївки, давав неповторні портрети-типи, які немов поєднували в собі риси народного характеру в минулому і сучасному, то Опанас Сластіон (1855—1933) у своїй картині "Проводи на Січ" (1898) звернувся до зображення події, якій вже не було місця в сучасному житті.

Сам колірний лад і композиційна побудова картини нагадують неспішний плин народної думи. Майже посередині полотна проходить лінія обрію: земля і небо в гармонійній рівновазі обіймають фризоподібно зображену групу людей, постаті яких у яскравому національному вбранні чітко сприймаються на тлі свіжої степової зелені.

Усі зображені поділяються на три групи, кожна з яких символізує минуле (дівчата біля тину на другому плані), сучасне (батько, дід, молодша сестричка

І. Рєпін. Запорозький полковник. 1880. Полотно, олія. Сумський художній музей.

та мати, що благословляє сина) та майбутнє (запорожець, що тримає за вуздечку коня) молодого парубка, який їде на Січ і стане козаком. Зелені дерева, квітучий луг, дівчата на околиці села — усе це вже, як спогад про щасливу юність, віддалено, та й сам майбутній козак стоїть немов на межі між родиною, батьками і вільним степом, козацькою долею, що чекає на нього. Постать головного героя малюється в центрі полотна, благословляючий жест матері акцентує на ній увагу глядача. Рука ма-

тері й далекі бані церкви сприймаються як обереги долі козака — зображені на одній лінії, вони спрямовують погляд на молодого парубка та бувалого запорожця в смушевій шапці.

Незважаючи на деякі прорахунки в рисунку постатей, у замалій фігурі коня, картина надзвичайно тепла і зворушлива у своїй проникливій атмосфері загального почуття, в якому злилися смуток за юнаком, безмежна і жертовна любов батьків, прощальна зажура дівчат, мудрий спокій діда і дитяча ніжність маленької сестри. Усе це в поєднанні зі спокоєм літнього погожого дня під високим небом, з лагідною тишею краєвиду створює настрій, споріднений з пісенною елегійністю, з народною думою про козацьку долю. Цей твір О. Сластіона зіграв певну роль у поширенні козацької тематики в живописі та графіці, де художник так само мав значний вплив завдяки своїм ілюстраціям до “Гайдамаків” Т. Шевченка.

Майже одночасно зі сластіонівською картиною Георгій Крушевський (1863—1938) створює композицію “Тривога” (1899), яка теж присвячена козацькому життю, його романтиці й героїзму.

Сам мотив козацької сторожі, варти серед степу, набуває особливої популярності в час загальної уваги й інтересу до минулого, до козаччини. Г. Крушевський романтизує обраний мотив — зображення ночі, що асоціювалося звично з лірикою і камерністю: малювали побачення, настання ночі, хороводи на березі тощо (згадаймо А. Куїнджі, І. Крамського, К. Трутовського). У Г. Крушевського це тривожна небезпечна ніч у степу, де вартують козаки. Сам вертикальний формат полотна, стрімкий силует своєрідної башти-сторожі, утвореної з діжок, постаті вартових, чіткі лінії дула рушниці та списа спрямовують увагу на козака-дозорця, який напружено вдивляється вдалину, де палають на обрії вогнища тривоги, де ось-ось розгорнеться бій.

Контраст пронизує всю композицію. Ще світле на обрії небо і темна зелень степу, серед якого сидять козаки, готові в будь-яку хвилину мчати на допомогу, тривожна напруга в постаті дозорця і спокійна неквапливість у позах розмовляючих козаків біля невеличкого багаття, темні насичені барви у вбранні вершника з рушницею на самому передньому плані й ледь вгадувані такі самі барви у далекому пейзажі, що стелиться за його плечима, загальний контраст темного і світлого — усе створює атмосферу напруженого чекання, наростаючої тривоги.

Художник вдається тут до незвичного в його час прийому — він “зрізує” постать вершника, чим “кадрує” композицію як кінокадр, що ще більше динамізує зображене, насичує його настроєм хвилювання. Романтична піднесеність усього ладу картини героїзує зображених, підносить їх до узагальнених символів вартових спокою рідного краю, рідного степу, який асоціюється з Батьківщиною.

Значний внесок у розвиток історичного живопису зробив провідний пейзажист та істинний патріот України Сергій Васильківський (1854—1917). Великий вплив на Васильківського-живописця зробила закордонна подорож після закінчення Академії. Два роки, проведені ним у подорожах Іспанією, Англією, Італією, а особливо час у Парижі, де нуртувало мистецьке життя, відкрили молодому художникові широкі обрії нових шукань у живописному творі.

Засвоєний досвід європейських живописних шкіл значною мірою сприяв висвітленню палітри митця, пленерності й колористичному багатству його творів. Визнанням майстерності українсь-

кого художника було те, що його твори приймалися на славнозвісні паризькі Салони без журі. Роки 1886—1888-й — перебування в закордонному відрядженні — стали роками утвердження живописної манери, творчої зрілості.

Повернувшись у травні 1888 р. на батьківщину, С. Васильківський наполегливо працює й далі над українським пейзажем і продовжує звертатися до історичної тематики. У цей час він починає активну збирацьку діяльність і вивчення народного орнаменту, розписів, кераміки. Багато мандрує Україною — Харківщиною, Полтавщиною, Катеринославщиною. Зустрічається з кобзарями, робить замальовки пам'яток старовини, краєвидів історичних міст і місць, записуючи народні пісні й перекази, що було спільною рисою творчої діяльності і його друзів по українському земляцтву ще з Петербурга — О. Сластіона і П. Мартиновича.

Після повернення тема козацтва посідає чільне місце у творчості С. Васильківського. Його "Козачий пікет" (1888), де серед неозорого степу бачимо двох вершників у дозорі, будується як твір, в якому невід'ємною складовою в образному ладі є пейзаж, а сам історичний мотив — козаки на варті — сприймається як сучасна художникові сцена з життя. Хоча козаки й змальовані з дотриманням історичної вірогідності у вбранні, але не це є головним у звучанні твору, а той настрій піднесеної життєствердної атмосфери далеких просторів високого ясного неба, широких обріїв і вільних, хоробрих людей на їх сторожі.

Композиції С. Васильківського далекі від традиційних історичних зображень академістів та й художників передвижницького напряму. Вони позбавлені дидактичності й моралізаторства, немає в них тієї ілюстративності, яка завжди передбачалась у літературно-оповідній основі зображень історичного живопису в академічних творах. А поєднання історичного мотиву з тонко нюансованим пейзажним оточенням надає його картинам неповторного ліричного звучання.

Аналогічна за настроєм попередньому творові композиція С. Васильківського "Козак у степу" (1900-ті рр.). Поєднання історичного мотиву і типового українського краєвиду забарвлює картину "Чумацький Ромоданівський шлях" (1902) рисами епічності й монументальності. Виконана як настінне панно для будинку Полтавського губернського земства, вона справляє враження великої композиції, написаної з натури. Переконливими є і чумаки, котрі, зупинивши чумацьку валку, готуються перепочити в степу, і воли, що мирно дрімають, і старі дерева обабіч шляху, які, немов сторожа, чатують спокій подорожніх, і сам шлях, що ніби заснув під спекотним високим сонцем.

На відміну від ранніх творів на історичну тематику, де художник прагнув своєрідно документалізувати зображуване, показати його конкретну наповненість ("Сутичка запорожців з татарами", 1892), у творах 1898—1900 рр. він звертається не так до розповіді про подію, як до передачі її емоційної атмосфери, її, так би мовити, вікового відлуння в душах тих людей, які знають і люблять минуле своєї країни.

Разом з Михайлом Ткаченком та Миколою Самокишем С. Васильківський бере участь у розписах будинку Полтавського губернського земства, збудованого Василем Кричевським за власним проектом (про що йтиметься у підрозділі "Монументальне мистецтво").

Останньою історичною картиною в житті художника була композиція (на жаль, залишилася незавершеною) "Дума про трьох братів..." (1910-ті рр.). Цей

фольклорний мотив — народна дума про трьох братів азовських — стає для художника приводом для розкриття тісного взаємозв'язку драматичної людської долі з природою, з рідною землею. Суворі тони навколишнього краєвиду, низько навислі хмари над старшими братами-вершниками, темний, аж чорний шлях, що стелиться їм попереду, немов віщують біду, котру зроблять невдовзі люди... Маленька постать меншого брата-хлопчика, безпорадно залишена посеред шляху, здається ще трагічнішою поруч зі старшими безжальними братами. Далеко на обрії за маленькою його постаттю холодно жевріє криваво-червоний захід сонця і сутінки ось-ось поглинуть усе навколо... Настрій тривоги сповнює увесь твір.

Роботі над історичною темою сприяло й те, що протягом багатьох років художник працював над виданнями (разом із М. Самокишем) "З української старовини" (1900), "Мотиви українського орнаменту" (1912), для чого зібрав величезний матеріал з народної творчості та минулого країни. Спроба створити серію портретів державних діячів, козацьких ватажків та старшини, простих козаків (у співавторстві з М. Самокишем) теж дуже показова для загальної тенденції поглибленої уваги до національної історії ("Портрет Богдана Хмельницького", 1900-ті рр.).

Вихованець школи М. Мурашка, де вчився в М. Пимоненка, та Одеського художнього училища (учень К. Костанді), Фотій Красицький (1873—1944), внучатий небіж Т. Шевченка, у 1894—1901 рр. проходив академічний курс навчання в майстерні І. Рєпіна у Петербурзькій Академії. З юних літ він захоплювався історією України. Його дипломна робота "Гість із Запоріжжя" (1901 та варіант 1916) засвідчила не тільки набутий в академічних стінах професіоналізм, а й національну свідомість молодого живописця, його замилування рідною старовиною.

Історичну сцену приїзду героя-запорожця до родичів на село художник вирішує як цілком побутову. Про давнину нагадують лише вбрання гостя-козака та його характерна постать, з красивою, по-козацьки поголеною головою, довгими чорними вусами, сама його сухорлява, добре тренована статура. Зображення літнього саду, пасіки в тіні дерев, сивоусого, білого як лунь діда в білому вбранні, у вигляді якого вгадується колишній міцний козак, вродливої літньої жінки, котра привела "на показ" до гостя дівчинку й хлопчика, що, соромлячись незнайомця, похилив біляву голівку, обома руками притискуючи до себе козацьку чорну смушкову шапку — символ майбутнього козацтва, — усе сповнене почуття щирої любові до героїв полотна, до тієї природи, серед якої проходить їхнє життя. Усе, починаючи від натюрморту-частування на білій скатертині серед зеленої трави, — наливка, мед, хліб, яблука, яскраві куманці, мирні старі, потемнілі від часу вулики під яблунями, солом'яний курінь, біля якого сидять запорожець і сивий дід, смагляві личка дівчинки, убраної в керсетку й картату запаску, у віночку й намисті — як "доросла", й хлопчика зі зворушливо почервонілими від зніяковіння вушками, — змальовано майстерно й проникливо.

Міцно побудована за всіма академічними правилами композиція полотна, проте, не справляє враження штучно скомпонованої, а здається побаченою і схопленою одним поглядом сценою із повсякденного життя української типової родини, де покоління старих і юних живуть разом, де традиції передаються від діда до онука і де поруч із мирним трудовим існуванням є

Ф. Красицький. Гість із Запоріжжя. 1901. Полотно, олія. Національний художній музей України, Київ.

й Запоріжжя, є романтичні лицарі — герої, котрі це мирне життя охороняють.

Картина справила велике враження на сучасників і від самої своєї появи користувалася великою популярністю. Не вдаючись до патетики й акцентування, художник зумів наголосити милу невимушеність і теплоту спілкування зображених людей. У самому протиставленні — зустрічі бувалого кремезного запорожця і маленького білявого хлопчика, зустрічі, яка відбувається завдяки тому, що дід — колишній запорожець, ховається глибокий символічний зміст, стверджується невмирущість поколінь захисників українських вольностей, їх незнищенність.

До сюжету і теми з історії України звертається у дипломній праці Олександр Мурашко (1875—1919). Принагідно слід зауважити, що українська тема в дипломних працях українських митців, котрі навчалися в Петербурзькій Академії, — окрема і важлива тема становлення й утвердження національної самосвідомості майстрів українського живопису, творчість яких розвивалася в руслі загальної праці й боротьби за національне відродження, за національне визволення. Саме діяльність митців кінця XIX — початку XX ст. заклала ті підвалини, на яких змогла яскраво розквітнути національна художня культура в перші два десятиліття нового, XX ст., що ввійшли в історію як "розстріляне відродження". Серед них були і письменники, і режисери, і художники, і музики, основи ж їх творчості формувалися наприкінці XIX ст.

Олександр Мурашко в картині "Похорон кошового" (1900) змальовує величний і сумний похід-процесію козаків, які проводжають свого ватажка в останню путь. Як талановитий учень

І. Рєпіна, молодий живописець не побоявся вдатися до надзвичайно складного художнього завдання — показати величезний масив людей і водночас простежити психологічний стан окремих героїв. Уже в самому виборі мотиву — сумна процесія серед темніючого надвечірнього лісу — вдало розв'язана складність освітлення. Адже на полотні поєднується природне — від вечірнього ще світлого неба — і штучне освітлення від мерехтіння свічок, що спалахують у руках запорожців, кидають відблиски на їхні сумні мужні обличчя, на зброю, на похилені бойові прапори, на червону китайку, що вкрила труну кошового. У картині втілилося глибоко індивідуальне переживання національної історії молодим митцем.

Зображення темного, густого і могутнього лісу, з якого немов випливають зажурено-сумні, але могутні й духовно прекрасні люди, породжує відчуття нерозривного зв'язку цих людей із землею, з рідною природою, серед якої вони живуть, за яку борються і гинуть.

Складним було і суто живописне завдання твору — вирішити колористичне зображення сцени: козацькі постаті в бойовому, урочистому вбранні серед сутінок вечірнього лісу. І художник з честю вийшов "переможцем" — картина, позначена єдністю колірної гами (на жаль, сьогодні це важко розпізнати через те, що полотно почорніло), разом з тим не стала строкатою. Її елементи — природа у вечірніх темних шатах і люди в урочистих козацьких строях — усе огорнуте єдиним тоном згасаючого дня, що ледь вгадується на обрії, а тут, де зображена сумна процесія, вже настали глибокі й тихі сутінки.

Загальний настрій смутку і скорботи, могутній ритм наростання, немов народження, людей з гущавини лісу надають композиції величного та урочистого звучання, героїзують драматизм зображеної події. Молодий митець немов полемізує зі своїм уславленим учителем, протиставляючи своє розуміння драматичної героїки козацтва бравурному оптимізму в зображенні "Запорожців..." І. Рєпіним. І там, і тут — єдність стану, у Мурашка — скорботи, у Рєпіна — жвавого піднесення й сміху. Спільним є і показ великої кількості людей. Тільки в Рєпіна вони немов наближені, укрупнені й тому опукло-конкретні у своїй неповторності кожен окремо і всі разом, а в Мурашка — немов віддалені, злиті з лісовими просторами, і тому при всій неповторності кожного характеру, що ясно читається в обличчях, вони, як і рєпінські герої, об'єднані спільним настроєм, здаються схожими один на одного, немов одна велика родина, величні й прекрасні у своїй скорботі. Якщо І. Рєпін наголошує яскраву типажність і навіть гротесковість зовнішності зображених, то Мурашко прагне втілити благородство і духовність могутніх лицарів козацтва.

Широкий резонанс історичних картин І. Рєпіна, Ф. Красицького, О. Мурашка викликає частіше звертання до історичних тем художників-побутописців. Микола Пимоненко, колишній вихованець, а пізніше викладач школи М. Мурашка, виученик Петербурзької Академії мистецтв, відомий автор численних жанрових творів з життя українського народу, учитель таких майстрів, як О. Мурашко, Ф. Красицький, С. Костенко, К. Малевич та багатьох інших, у 1900—1903 рр. звертається до історичних сюжетів. Його композиції "У похід" і "Повернення", створені в ці роки, позначені притаманною йому переконливою правдивістю зображеної сцени, за ритмічним і колористичним звучанням спорідненої в обох картинах з пісенним фольклором.

Значну роль в емоційному наснаженні сюжетів "У похід" та "Повернення" відіграє природа, котра немов вторить душевному стану людей. У змалюванні далекого минулого художник використовує звичну для нього тонку зрежисованість композиції, ґрунтовні знання звичаїв, побуту народу, його минулого. Прикметно, що в останні роки життя художник усерйоз захоплюється працею над історичними полотнами, присвяченими історії та побуту запорозького козацтва ("Набіг татар на Україну", "Хмельниччина"), та передчасна смерть перешкодила здійсненню цих задумів.

Інший вихованець школи М. Мурашка — Пилип Чирко (1859—1928), котрий після закінчення Петербурзької Академії став постійним експонентом Пересувних художніх виставок, де в основному виставляв жанрові твори, не раз звертався до історичної тематики. Серед композицій подібного плану насамперед варто згадати картини "Запорожець", "Бандурист" (1900-ті рр.) та найвідоміший його твір "Смерть Мазепи у Бендерах" (1910-ті рр.) — чи не єдиний твір, присвячений гетьману, саме ім'я якого заборонялося згадувати, якому проказували анафему в церковних відправах. Тобто вже у виборі сюжету відбивається ставлення художника до історії своєї країни, своє розуміння значення в ній діяльності таких діячів, яким був І. Мазепа.

У творі А. Кандаурова "Запорожці викликають ворога на герць" (1894) спостерігається помітний вплив рєпінської концепції козацтва та подібного трактування незалежності козацької натури, духовної переваги над ворогом. Узятий для зображення момент уїдливого дратування відчайдушними сміливцями з козачого війська ворога — тобто виклик на поєдинок сміливців з ворожого стану — стає для художника основою показу козацького героїзму, з відтінком навмисної бравади. Та молодому початківцю (це була конкурсна картина А. Кандаурова у Петербурзькій Академії) не вистачило вміння і здатності досягти рівня свого вчителя в неповторно-переконливому змалюванні характеру кожного персонажа з головних героїв твору.

Учень М. Мурашка та І. Рєпіна Ілля Шульга (1878—1938) у своїй творчості віддав належне історичній картині, його твори "Українські повстанці" (1913) та "Козацька розвідка на селі" (1910-ті рр.) відзначаються прагненням передати драматизм боротьби за національне визволення та моменти героїчного сплеску цієї боротьби. Сам загострено трактований дух національного піднесення насичував ці композиції, як і його інші історичні картини ("Т. Шевченко на етюдах", 1910-ті рр.; "Вінницька (Старгородська) церква", 1910—1915), і, можливо, під час репресій (художник був репресований 1937 р.) йому пригадалися й ці твори з української минувшини, захоплення національною історією.

Молодший сучасник і однофамілець Іллі Шульги — Іван Шульга (1889—1956), уродженець Херсонщини, після Одеського училища, де навчався у К. Костанді, і Петербурзької Академії теж неодноразово вдавався до історичної тематики. Його картина "Козаки пішли" (1909) показує момент прощання з козаками: за селом на високих могилах зібралися селяни — від старезних дідів до малечі — проводжати козаків, які прямують далеким степовим шляхом. Настрій суму й тривоги немов бринить у повітрі, переймає гурт людей, поширюється навколо далекого вже козацького війська, що смужкою в'ється шляхом. Тему козацтва художник продовжує і в картині "Похід запорожців" (1915—1917). Картинам Ів. Шульги притаманна докладна, суто передвижниць-

ка оповідність, яка, проте, не позбавляє його твори й піднесеної настроєвості.

Степан Чуприненко (1870—?), також учень І. Рєпіна, є автором двох відомих картин — "У похід збираються" (1906), де показує козацьке військо, що готується до бойового виступу, та "Через Ненаситецький поріг на Січ" (1910), на якій козацькі чайки долають страшні буруни дніпрових порогів.

Розглядаючи участь в історичному жанрі переважно виучеників І. Рєпіна по Петербурзькій Академії і наголошуючи його впливи на розробку і трактування історичних сюжетів, слід зауважити, що одночасно з ними до української історії зверталися й інші майстри — західноукраїнські художники, польські митці. Перш ніж перейти до розгляду їхніх творів, згадаймо твори такого видатного українського художника, як Петро Холодний-старший (1876—1930), котрий започаткував новий напрям у розвитку історичної картини в українському малярстві, але його творчість, на довгі роки штучно вилучена з українського мистецтва, і на сьогодні залишається майже невивченою, а твори, що були окрасою художніх виставок на початку 1910—1920-х рр., понищені в радянські часи.

Якщо говорити про основну рису історичної картини у попередньо згаданих художників, то вона майже без винятків вкладається у передвижницьку схему трактування сюжету, а сам пластичний лад твору лежить у межах академічних приписів і правил, хоча й збагачених знайомством з новими шуканнями європейського та світового живопису на грані двох століть.

Зовсім інший підхід спостерігаємо у творах Петра Холодного. Він, немов щоб позбутись уже сформованих певних стереотипів у трактуванні історичної тематики, яка переважно концентрувалася навколо козаччини, і то тільки в тих сюжетах, які не зачіпали імперських підвалин Росії (дозволялися сюжети з боротьби козаків проти турків, поляків, і не згадувалася боротьба того ж козацтва проти Московії, проти Росії за свою незалежність), звертається до часів більш давніх — до Київської Русі. І вже цим самим художник руйнує усталену хронологію, напрацьовану імперськими істориками, за якою Україна починалася лише за часів козаччини, а до того ніби й не мала власної історії.

Картини П. Холодного "Княжий город", "Похід Ігоря", "Похід Ігоря на Царгород" (усі — 1910-ті рр.) переносять глядача в далекі літописні часи становлення давньоруської держави. Петро Холодний не навчався в жодній академії, пройшов недовгу виучку в школі М. Мурашка, і, можливо, це при його глибоко відчутій національній ідеї надає творам такої переконливої самобутності, поетичної піднесеності, що ґрунтувалася на зовсім відмінній романтиці — романтиці легенди, літопису. Часи, зображувані ним, взяті з доби могутності Київської держави, тому вони сприймалися як актуальні мотиви боротьби за державність. На відміну від картин художників, виучеників академій, він будує свої твори як настінні панно, узагальнюючи й монументалізуючи зображене, уникаючи зайвої деталізації. І вже в цьому полягала одна з характерних рис його творчості. Іншою була внутрішня спорідненість з образним ладом народної пісні, яку митець глибоко відчував, — його живописним композиціям притаманний воістину музичний за своєю гармонійною мелодикою ритм колірних плям і лінійних абрисів зображуваного.

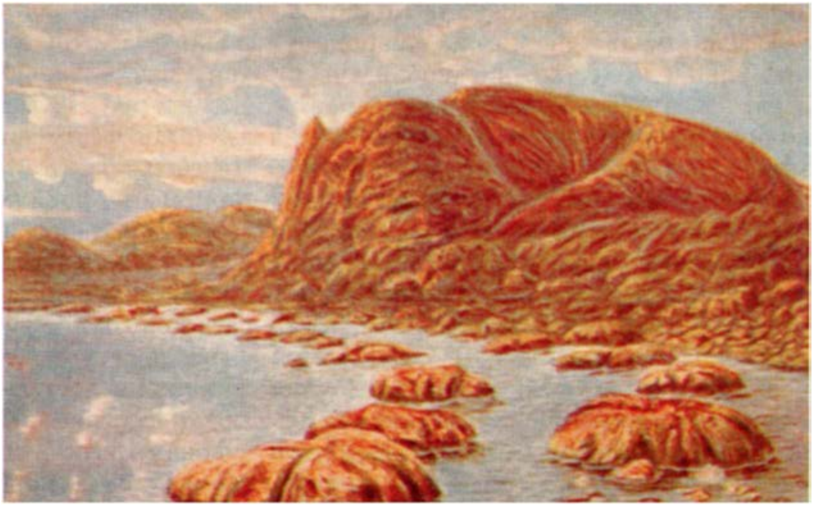
Для П. Холодного важливим було відтворення не тільки історичного сюжету, а й самого духу, атмосфери ста-

П. Холодний. Казка про Дівчину й Паву. 1916. Дерево, темпера. Національний художній музей України, Київ.

ровини. Можливо, тому його композиції нагадують стародавні фрески своїми тонко згармонізованими бузково-золотавими та ясно-зеленими барвами. Звертається художник і до створення живописних композицій за мотивами народних пісень. Його картина "Ой у полі жито..." (1921), відома нині, як і попередні, лише з чорно-білих репродукцій (усі його твори були знищені 1952 р. в Музеї українського мистецтва у Львові), має в основі сюжет народної пісні про козака, котрий любив трьох дівчат. Картина зображує той момент, коли ці кохані — гарні, молоді — знаходять його мертвого в полі, та як кожна з них реагує на смерть козака. Цей твір справляв величезне враження на сучасників — ніхто не залишився байдужим, навіть ті, котрим картина видавалася невдалою. Велика за розмірами вертикальна композиція, де постаті жінок біля загиблого козака виразно читалися на тлі золотавого жита, яке буйно колосилось і наливалося земними соками, а такий же сповнений життєвих сил і краси козак лежав мертвим серед цієї земної благодаті.

П. Холодному належать і твори з суто казковим сюжетом, що репрезентують рідкісні в тогочасному українському живописі приклади символізму. Сповнені глибокого змісту образи рідного дому і юності у символічних картинах "Івасик-Телесик і Відьма" (1920-ті рр.) і "Казка про Дівчину й Паву" (1916) своїм звучанням, своєю філософською багатомірністю й довершеною гармонією зображеного нагадують витвори народного мистецтва. Це не ілюстрації відомої казки й народної легенди "У ліску, ліску на жовтому піску пава ходить, пір'ячко ронить...", а пластичне переосмислення уявлень про дитинство і недовговічну прекрасну юність людини, коли чарівний світ стелиться чудовим лісом, сповненим незвіданих таїн і чудес, а майбутнє життя видаєть-

Ю. Михайлів. До богині Лади. 1911. Папір, акварель. Приватна збірка, Київ.



Ю. Михайлів. Душа каменю. 1916. Папір, акварель. Збірка Ю. Чапленка, США.

Ю. Михайлів. Коні. 1920-ті рр. Полотно, олія. Приватна збірка, Київ.

ся запечатаним і довгоочікуваним листом, зміст якого ще нікому не відомий. Кожна деталь у цих творах символічна — від високих темних дерев у композиції про Івасика-Телесика до ніжнорожевої троянди в руках Дівчини і таємничого мерехтіння казкового візерунка на пір'ї граційної Пави.

П. Холодний був не тільки оригінальним і талановитим майстром вишуканих символічних композицій, а й творцем великих монументальних форм, йому належить честь відроджувача вітражного та фрескового мистецтва на початку XX ст. Він був також талановитим організатором художнього життя і фундатором Гуртка діячів українського мистецтва (1922), котрий виник у Львові, куди змушені були емігрувати численні митці із Наддніпрянщини в часи революційного перевороту і боротьби України за незалежність.

Юхим Михайлів (1885—1935) — молодший сучасник П. Холодного, котрий не був навіть з ним знайомий особисто і твори якого зовні абсолютно відмінні від картин Холодного, між тим продовжив і розвинув те, що започаткував своєю творчістю Холодний. І хоча вони померли, а вірніше, загинули, майже одночасно — П. Холодний 1930 р. у Варшаві, а Ю. Михайлів на засланні у Котласі 1935 р., їхня творчість становить помітний внесок у панораму новітніх шукань в українському мистецтві на початку XX ст.

Прагнення вирвати українське мистецтво з тенет провінційності та етнографізму було характерним для творчості багатьох митців порубіжної доби, абсолютно несхожих за мистецькими поглядами й уподобаннями, — В. Кричевському і Г. Нарбуту, Д. Бурлюку і О. Мурашку, Ф. Кричевському і К. Малевичу, О. Богомазову і К. Піскорському. Серед них почесне місце в цій справі належить Юхиму Михайліву.

Уродженець Херсонщини, з Олешків, де на початку XVIII ст. містилася Олешківська січ, з давнього козацького роду, мистецьку освіту Ю. Михайлів отримав у Москві, у Строгановському

училищі технічного малювання та Московському училищі живопису, скульптури й архітектури у В. Сєрова. В Україну повернувся 1918 р. і 16 років свого передчасно обірваного життя повністю "віддав на олтар України", як він сам про це казав. Вилучена з українського мистецтва творча спадщина художника лише в останні роки починає глибоко вивчатися, а між тим значення її для загального поступу величезне.

Невеличкі й негучні за кольорами композиції Ю. Михайліва, як і твори П. Холодного, — рідкісні для українського живопису приклади символізму. Вони сповнені особливої музичної гармонії і глибокого змісту. Його твори важко визначити за жанрами, він прагнув широких узагальнень і величних образів. Рано усвідомивши роль і місію митця для рідної країни, художник різко виступав проти "солоденької хохлацької ідилії", якою, на його думку, "хворіли" численні митці, котрі вдавалися до українських мотивів. У листі до свого приятеля П. Романовського художник писав: "Можна дати пейзаж український без тополі, і він буде український. Треба знати Україну, її небо, повітря, травичку...". До творів на історичну тему можна віднести триптих Ю. Михайліва "Соната України" (1916), варіанти композиції "До богині Лади" (1911), "Золоті ворота", "Загублена слава" (обидві — 1920).

У ранньому творі "До богині Лади" художник звертається до зображення язичницьких часів і змальовує романтизовану сцену — дівчата з вінками й квітами в руках ідуть між високими стрункими тополями на поклін до богині любові, кохання, родинного щастя. Однак ця сцена могла відбуватися в прадавньому житті, вона реальна і сповнена дії, тоді як в триптиху "Соната України" зображено, так би мовити, не конкретну дію чи підготовку до неї, а стан природи навколишнього світу, в якому немов розлиті почуття.

Ю. Михайлів прагнув втілювати не події та явища, а людські емоції, пробуджувати думку і пам'ять. Переважна частина його творів побудована на музичній ритміці колірних сполучень, в яких основною є лінійно-площинна гармонія ("Душа каменю", 1916; "Коні", 1920-ті рр.). За таким принципом створений триптих "Соната України" — один із найбільш семантично складних творів у доробку митця. Триптих будується на переплетінні реального і фантастичного та органічно вкладається в норми поетики символізму, яка уособлювала таке єднання світу уявного і світу дійсного. Стилістична новизна твору в тому, що різні засоби трактування часу, використані в сонаті (сама форма якої передбачає розвиток теми), уможливлюють його подвійне тлумачення — звучання в ньому реального і надприродного. Конкретний, природний мотив у кожній із частин триптиха трансформується в узагальнену картину — образ минулого, реальний час якого пронизується явищами надреальними, позачасовими: присутністю Духа, персоніфікованого в образі юнака-ангела.

Якщо в суто пейзажних творах Ю. Михайліва переважає ліричний елемент, то в композиційних сюжетних зображеннях визначальною є національна і загальнолюдська тематика. У монументальному триптиху "Соната України" (ліва частина "Забутий цвинтар", центральна — "Блукаючий Дух", права — "Зруйнований спокій") національна тема запрограмована в усьому образному і структурно-колористичному ладі твору. Його вирізняє наявність симбіотичних рис в усіх частинах. Пейзажний мотив тут воєдино злитий з мотивом сюжетним. Особливості образної єдності тво-

ру чималою мірою зумовлені глибоко пережитою митцем національною темою, нерозривно пов'язаною із його вірою у вищу справедливість. Пластичні засоби трактування зображення, де ідея воскресіння, пробудження України поєднана з утвердженням вічного життя Духу, відповідають параметрам синтетичного міжжанрового утворення, в якому зливаються воєдино пейзаж і сюжет.

Синхронність пластичної і музичної засад у композиції кожної з частин триптиха створює повну ілюзію розвитку сюжету в часі. Стан спокою й тиші, розлитий у бокових композиціях, і є тим одухотворювальним першопочатком — Дух вийшов з-під землі. Ледь намічений у русі тополь, у ритмі смуг першої частини, рух потужніше звучить у хвилястих формах другої, готуючи динамічний сплеск почуттів у центральній частині триптиха. Колірні градації синього ніби трансформують реальний простір у нескінченно-мінливу субстанцію, надаючи пейзажному видноколу поліфонічного світлобарвного звучання й космічної величі...

У першій частині триптиха "Старий цвинтар" митець вдається до тонкого нюансування синьо-блакитних, зеленаво-сріблястих кольорів. Ледь угадувані в масі барви, штрихи відчутно передають напрям руху, єднання площини і планів композиції.

Зображуючи старий, забутий цвинтар, зігнуті вітром тополі, пологі від віку сиві могили в степу, високе зоряне небо синьої ночі, художник трактує їх як символи глибокої давнини, вічності. Здається, що та вічна давнина спить непробудним сном забуття.

У другій частині триптиха "Зруйнований спокій" зображена у нічному степу під зоряним небосхилом розрита могила, над якою здіймається прозорий силует вершника, похованого в ній. Це привид гетьмана на бойовому коні, з булавою в руці. Його напівпрозорий силует постає перед глядачем такою самою реальністю, як і нічний степ із далекими пагорбами та зорі над ним. Митець спрощує малюнок, широко узагальнює форму, синтезує її. Ритми блакитних горизонталей, що хвилястими смугами снують по землі від першого плану і танутъ на далекому обрії, гаснуть у синяві нічного зеніту, об'єднують верхню і нижню частину зображення, надають їм єдності в стані та настрої з іншими частинами триптиха.

Глибока тиша і таїна ночі огортають широкий степ, могили і мерехтливі зорі, застиглу в довічному спокої постать легендарного вершника. Але цей сон-смерть переривається: як Душа, як Дух із грудей Землі, здійнявся вершник і застиг на тлі світліючого на обрії неба.

У центральній (основній) частині триптиха "Блукаючий Дух" світлі горизонталі майже паралельними смугами снують, вібрують, стеляться, відбиваючи світло далекої зірки на плесі води, пружно вигинаються біля підніжжя скелі й, немов зіткнувшись з перепоною, раптом звиваються вгору, у височінь, зникаючи там. На суміжжі горизонтального й вертикального плинів цих смуг і малюється людська постать у білому. Людина? Ангел? Дух?

На межі земного та небесного, вищого, і народжується Дух. І його страдницькі мандри та блукання — це і є символ життя. Це символ Духу України, похований на старому цвинтарі, посталий із пам'яті про минуле, що зродився до життя, до вічного стремління під зоряним небом до поєднання земного і космічного.

Метафорична структура композицій "Золоті ворота" та "Загублена слава" є дещо відмінною. Тут немає нереального. Краєвид із зеленими пагорбами, руїни

Ю. Михайлів. Старий цвинтар. Ліва частина триптиха “Соната України”. 1916. Папір, пастель. Збірка Ю. Чапленка, США.

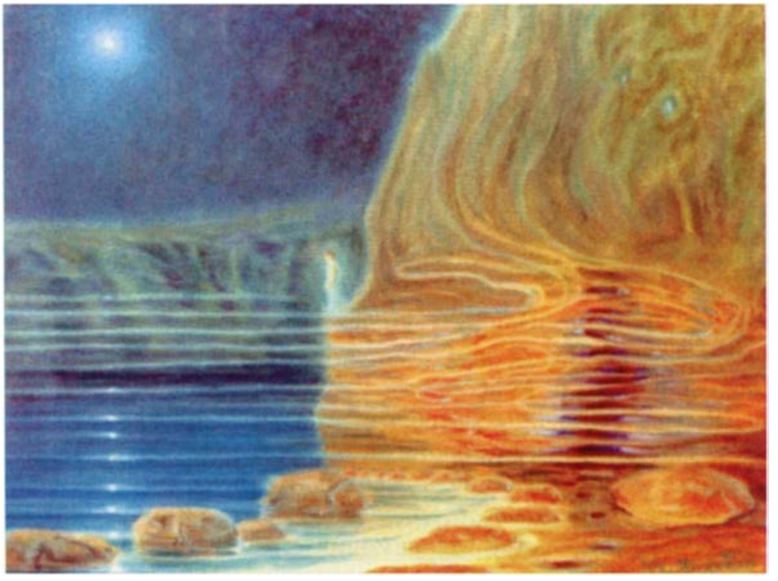
стародавніх воріт, трава з детально виписаними квітами і колосками. Звертаючись до популярного в романтичному малярстві мотиву руїн, перегукуючись із нарбутівськими “Руїнами” (1919), Ю. Михайлів подає власне бачення мотиву, який символізує руйнівну силу часу. У нього не просто руїни якогось невідомого замку чи палацу. То руїни споруди, що символізувала міць і могутність Київської держави — України-Русі. Символічного звучання набуває тут сама назва “Золоті” — як святі, як найкоштовніша брама, що вела до щасливої і прекрасної країни...

Наскрізний проозір воріт немов розчиняється в зруйнованій межі двох просторів: немає тієї споруди, в якій брамою були Золоті ворота, як і немає того міста, того світу, куди вони вели. За ними все той самий неозорий виднокіл із далекими зеленими пагорбами під епічно спокійним небом... Серед елегійного безлюдного простору з руїнами старовинна булава видається несподіваним контрастом. Незвично бачити її серед зелені, квітів... Дисонанс — руїни і ціла, не ушкоджена часом булава... Немає тих воріт, тієї слави, свідками якої вони бували, але залишився символ того часу — золота булава.

У “Загубленій славі” художник продовжує цю тему, конкретизуючи, укрупнюючи булаву, зосереджуючи на ній всю увагу. Тут кожна лінія веде до неї. Як око долі, “дивиться” булава своїм темно-червоним коштовним каменем. Це і око, і крапля крові водночас. Контраст цього колірного акценту — густого темно-червоного — серед світлої золотаво-зеленої гами напружує зображення, драматизує його...

До історичних мотивів художник звертався і в пізніших творах — “Сум Ярославни” (1925), триптих “Творець Бога” (1916), “Сковорода Григорій” (1919).

Багато в чому Ю. Михайлів став першовідкривачем в українському мистецтві. Чимало художників захоплювалося “Словом о полку Ігоревім”, але саме Михайлів спробував утілити високу духовність і красу почуттів наших далеких предків. “Сум Ярославни” — це пейзаж-символ, де втілено прагнення митця від-



Ю. Михайлів. Блукаючий Дух. Центральна частина триптиха "Соната України". 1916. Папір, пастель. Збірка Ю. Чапленка, США.

Ю. Михайлів. Зруйнований спокій. Права частина триптиха "Соната України". 1916. Папір, пастель. Збірка Ю. Чапленка, США.

творити душевний стан людини. А в триптиху "Творець Бога", зачіпаючи філософську проблему взаємовідносин людини зі світом, художник пробує втілити момент самоусвідомлення людини, пробудження в ній Творця і відчуття нею (людиною) влади мистецтва.

Серед художників, які прагнули у творах на історичну тематику втілити складні філософські проблеми, можна згадати ім'я рано загиблого (вкоротив собі віку на двадцятому році життя) Всеволода Максимовича. Його вишукано романтичні панно лише з певною мірою умовності можна віднести до історичного жанру. Але їхня фантазійно-театральна сюжетна канва тяжіє до часів античності чи до віків бароко і роко-

ко. А пластична структура і плинно-орнаментальний ритм композицій являє собою виразний приклад своєрідного відбиття стилістики модерну.

Його твори "Карнавал" (1913), "Бенкет" (1913—1914), "Казкова царівна" (1912), "Павич" (1913), "Автопортрет з наядами" (1914) — це насамперед шукання пластичного виразу того томління за незнаним, але омріяним світом гармонії духовного і фізичного, котрий бачився йому в далеких часах минулого. Не без впливу Івана М'ясоєдова, у котрого в Полтаві юний Максимович осягав зображальну грамоту, у нього на все його коротке життя спалахнула всеохоплююча любов до мотивів стародавнього світу. У картинах-панно Максимовича вгадується східна, орієнтальна ієратична застиглість і надмірна орнаментальність. Водночас вони споріднені з давньоримськими фресками своєю дещо монументалізованою пластикою й уповільненою грацією оголених постатей.

У своєму зануренні в минуле В. Максимович демонструє вже наступний етап осмислення давнини, ніж це було в художників старшого покоління і, зокрема, в його першого навчителя мистецтву й духовного наставника І. М'ясоєдова. У своїх творах, присвячених давньому минулому, І. М'ясоєдов, як і його задушевний приятель Федір Кричевський, прагнув якомога точніше осягнути героїку легендарних часів, не осучаснюючи це минуле і не екстраполюючи на нього почуття та уявлення людини XX ст.

Іван М'ясоєдов (1881—1952) оспівує у своїх історичних композиціях героїку і духовну активність людей античності, романтизує гармонійне злиття з навколишнім світом безстрашно сміливої і надзвичайно дійової людини часів Гомера чи Венеціанської республіки. Витончений рисувальник і досконалий знавець пам'яток археології та мистецтва давнини, художник так будує свої динамічні за лінійно-силуетною ритмікою і жваво-виразною колірною гамою композиції, що вони здаються витворами сучасника тієї сивої давнини. За образною структурою ці твори можна назвати своєрідно документалізованими, настільки деталізовано вірно й переконливо трактується в них матеріально-речове і предметне середовище стародавнього світу.

У композиціях І. М'ясоєдова, присвячених зображенню далекого минулого, немає стереотипів академізму в трактуванні історичних подій, але немає в них і фантастично-містичних настроїв, притаманних творам символізму, хоча і відчувається глибоке почуття духовної спорідненості художника з атмосферою внутрішньої свободи й героїзму відтворюваного часу. Головною ж прикметою пластичних шукань митця в галузі історичних композицій, напевно, є прагнення поєднати принципи академічної системи з пленерним живописом. У цьому вчувається, безумовно, своєрідно трансформований вплив В. Сєрова з його сповненими сонця й руху композиціями на теми давньогрецької історії та міфології ("Викрадення Європи", "Одісей і Навзікая"). Одночасно з цим простежується в М'ясоєдова і тенденція до певної "документалізації" зображуваного, наближеної до прийомів живописного реконструктивізму чи ретроспективізму дуже модного на ті роки англійця Альми Тадеми.

Надзвичайно обдарований живописець, а згодом і рисувальник, віртуозний майстер виразної лінії та бездоганно точного силуету, І. М'ясоєдов найяскравіше втілив свій культ античної краси й гармонійної сили в академічній програмі "Похід мінійців" (1909) та в таких пізніших картинах: "Венеціанські купці-розбійники" (1909), "Битва амазонок..." (1907—1910), "Аргонавти" (1908).

І. М'ясоєдов. Венеціанські купці-розбійники. Ескіз. 1909. Полотно, олія. Бердянський художній музей.

Свої ідеали й уявлення про гармонійну людину (які він намагався реалізувати у власному житті, — бо сповідував культ атлетизму, маючи від природи міцне й напрочуд гарне тіло, виступав як професійний борець, брав призи на конкурсах краси) І. М'ясоєдов прагнув втілити і в творчості, передавши сам подих давньої епохи, створюваної могутніми й прекрасними людьми. Послідовно розробляючи античну тематику, художник не звертався, проте, до символістських тенденцій і тем. Персонажі його історичних композицій невіддільні від того реального середовища, в якому вони існують на полотнах художника.

У картині "Венеціанські купці-розбійники" І. М'ясоєдов вдається до фризоподібної, витягнутої горизонтально, композиції, де зображення галери з численними постатями давніх піратів сприймається як монументальне настінне панно. Сама галера, величне небо над нею, невимушено й органічно розміщені на палубі постаті могутніх, засмаглих, напівоголених мореплавців, немов у кінокадрі, "пропливають" перед очима глядача, рухаючись строго паралельно першому плану полотна. Сам прийом площинності, фризоподібності в композиції так само підпорядкований намаганню художника передати відчуття давно минулої епохи як героїчно-величної у своїй динаміці й вічному русі. Звідси така увага до змалювання атлетично досконалих постатей, до ритмів першого плану з пружним чергуванням людських силуетів і рожевою хмарою на ясно-блакитному далекому обрії над спокійним надвечірнім морем, до загального плину всього зображення ліворуч. Це створює ефект присутності глядача в зображеній сцені, який, немов стоячи на березі, спостерігає за галерою, що пропливає неподалік від нього. Цей момент "розгортання" дії — в даному випадку руху галери з постатями мореплавців — паралельно площині полотна і надає композиції особливої значущості.

Сам прийом протиставлення динамічних, рухливих постатей на видовженій галері спокійній гладі морського обширу і далекій величі небесного купола втілює швидкоплинність людського життя, хай навіть і могутнього, динамічного, однак лише миттєвого на тлі нескінченних і вічних неба і моря.

У картині цей контраст руху і статики, щомиттєвого й вічного яскраво забарвлює зображення, а контрасти колориту — бірюзово-блакитних барв неба і моря та коричнево-червонястих, вохристих тонів у змалюванні постатей — динамізують і пластично оживлюють композицію, що загальним рисунком віддалено нагадує давньогрецькі вазові розписи. Поєднання "ретроспективізму" самого мотиву і барвисто-

колірного його динамічного трактування надають історичній композиції неповторної гостроти відчуття вірогідності, життєвості образів відважних мореплавців у рідній їм стихії неозорого моря, під пружним і могутнім вітрилом, що мчить їх у незвідану далечінь.

Прийом своєрідної романтизації, використаний художником, при максимальному лаконізмі оповідних деталей, узагальнено-силуетному началі, в котрому ще відчутнішим стає пружний рух як втілення конкретного руху галери і водночас як лет, лет крізь віки, назустріч романтичним пригодам і відкриттям, став основним для вирішення історичного сюжету.

У Федора Кричевського історичний сюжет проходить певні етапи розвитку, починаючи від першої академічної програми "Оплакування" (1910) і до виконаних після закордонного відрядження багатофігурних композицій "Амазонки" (1911), "Савонарола" (1912).

В "Оплакуванні" художник намагається вирішити картину на традиційній розробці євангельського мотиву, а також прагне включити глядача в коло зображуваної події. Перший план твору немов зрізаний автором, і погляд відразу "натикається" на розпростерте на землі мертве тіло Христа, лише згодом помічаючи людей, які оточили його. Охоплені невимовним горем постаті навколо мертвого Христа застигли у відчаї. І нехай молодому художникові ще не вистачає майстерності психологічної розробки стану персонажів, проте загальний стан скорботи ним виражений переконливо.

До суто пластичної психологізації образу звертається Ф. Кричевський в ескізі картини "Савонарола". Сам рисунок нервово вигнутого силуету постаті фанатичного домініканця, коливання натовпу біля узвишшя, звідки він проповідує, створюють настрій напруження й тривожного руху. Принцип вираження внутрішньої напруженості ситуації через різку контрастність просторових пластів (гостровиразному силуету Савонароли протиставляється порожній простір навколо нього) сприяє передачі драматизму і суперечностей зображуваного часу. На жаль, задум залишився втіленим лише ескізно.

Так само ескізно вирішено композицію "Амазонки". Побудована, як і попередня, на контрасті гостро-характерних силуетів могутньо-динамічних постатей легендарних воїтельок і спокійної гладі картинного тла, композиція немов пронизана зигзагоподібним рухом, який через контраст брунатно-вохристих і чорно-зеленкуватих тонів ще відчутніше динамізує зображення.

Уже в цих ранніх творах молодого художника вгадується прийом, який стане визначальним у його найвідомішому історичному полотні "Довбуш", виконаному вже за радянських часів у 1932 р., де цей прийом протиставлення використано на всіх рівнях — від загальної композиції і пластики постатей до контрасту гарячих і холодних барв, від контрасту душевних станів героїв до контрасту порухів і жестів.

Ровесник І. М'ясоєдова і співучень його по майстерні І. Рєпіна Іван Дряпаченко (1881—1936), який першу спеціальну освіту здобув у школі М. Мурашка, — майже невідомий нині живописець, чия спадщина була вивезена в часи війни до Німеччини і звідти не повернулася, починав свій творчий шлях історичною композицією "Саломея" (1910), за яку отримав премію А. Куїнджі та право на закордонну подорож.

Незважаючи на вплив і школу П. Чистякова та І. Рєпіна, у І. Дряпаченка, як і у Ф. Кричевського та І. М'ясоєдова, в історичних роботах простежується

вплив історичного живопису В. Сєрова, в якого всі троє проходили свого часу виучку в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Його конкурсна програма "Саломея", що грунтується на пластичному і змістовому контрасті, зображує момент, коли танцюючій Саломеї показують голову Іоанна Предтечі й вона з жахом кам'яніє, побачивши це. Композиція побудована так, що Саломея, оточена людьми, котрі дивилися на її танець, відразу привертає увагу глядача — вона виділена простором і кольором (на жаль, на сьогодні цей твір відомий лише з чорно-білої репродукції). Контраст непорушно закам'янілої постаті, навколо якої ще в'ється легке вбрання, гнучкого тіла танцівниці та її застиглого від жаху обличчя у свою чергу контрастує з виразом облич присутніх при цьому царедворців і особливо разюче з мертвим обличчям Іоанна Предтечі — від нього немов линуть струмені спокою й світла. Силуетна виразність у трактуванні постатей, поєднана з прагненням дати їх узагальнено-силуетний образ, у самому накресленні якого відразу б відчувався характер, йде від сєровських історичних полотен, але сам принцип побудови простору й характер образів — від Дряпаченка. Потужний талант рисувальника й тонкого колориста, яким стане художник згодом, помітний і в цьому першому самостійному полотні.

Імена всіх згаданих тут митців належать уже наступному етапу в розвитку історичного жанру, коли на зміну літературно-оповідальній тенденції в трактуванні історичного мотиву приходить прагнення розкрити стан героїв чи драматизм зображуваної події суто пластичними засобами.

До художників старшого покоління, котрі зверталися у своїй творчості до історичних полотен, належить вихованець Петербурзької Академії Іван Селезньов. Його історичні композиції, виконані за всіма приписами академічної системи, ще повністю лежать у руслі традиційної оповідно-сюжетної сцени з подій давньої історії. Прагнення надати зображуваному життєвої переконливості та історичної конкретності простежується в ретельно продуманому матеріально-речовому оточенні, де перебувають і діють герої І. Селезньова. Для нього історичний сюжет ще не став носієм важливих загальнолюдських ідей, а лише був передумовою пластичної інтерпретації відомого факту чи події в житті державних діячів, славнозвісних історичних осіб або з минулого країни.

У картині "Князь Димитрій Юрійович у летаргійному сні" (1882) художник майже з однаковою увагою передає і нерухоме тіло князя, і його вбрання, і суцільно вкриті барвистими візерунками князівські хороми з пишним, також візерунчастим начинням. Особливості трактування історичного сюжету І. Селезньовим грунтуються на розумінні ним картини як детально розробленої "розповіді", так би мовити, документальної конкретизації зображуваної події. Цьому художник підпорядковує композиційні та колористичні прийоми. Персонажі в згаданій картині групуються навколо головної постаті, виділеної як зоровий і змістовий центр полотна. Пошуки засобів втілення почуттів людей, що стали свідками надзвичайної події, художник веде в напрямку скрупульозного опису кожного персонажа через його реагування на побачене — жести, вираз обличчя. Значну увагу приділено також аксесуарам, котрі відповідно нюансують драматизм змальованої сцени. Це тяжіння до драматизму, притаманне ще попередньому етапу розвитку історичної картини, для І. Селезньова як типового представника акаде-

мічного традиціоналізму періоду 80-х рр. XIX ст. обертається певним переважанням ілюстративності. Герої художника наділені душевною й тілесною красою, гармонією почуттів, жести їх сповнені змістової точності — і вже у цьому Селезньов є продовжувачем тенденцій, властивих історичному живопису епохи пізнього романтизму.

У порівнянні з умовністю уявного середовища та історичною невизначеністю костюмів, інтер'єрів або окремих краєвидів у картинах історичного жанру доби класицизму новим у розумінні історичної теми художниками 80-х рр. були конкретність і "хронологічно-документальна" точність, якщо не побуту чи етнографічно виражених особливостей життя в певний етап історії, то наповненості зображуваної сцени відповідно до реконструйованого оточення, взятого з відомих на той час джерел.

Характер інтер'єру, достовірність багатих і пишних строїв, аксесуари — усе в І. Селезньова належить відповідному часу, через що зображення набуває переконливості документа, бо прагнення відтворити обстановку конкретного історичного періоду базується на ретельному його вивченні, тоді як у попередників історична сцена подавалася ніби поза часом і простором.

У творах Федора Шавріна (? — після 1915), написаних значно пізніше за селезньовські полотна, також можна простежити тенденцію до якомога вірнішого відтворення ознак, властивих періоду, в який відбувається зображувана сцена. Виконані під явним впливом розписів Володимирського собору, історичні композиції Ф. Шавріна перебувають цілком у річищі, так би мовити, "казково-легендарного" напряму, широко популярного в живопису на зламі XIX—XX ст. В акварельній композиції "Історія прийняття християнства на Русі" (1900-ті рр.) художник вдається до іконописного сполучення основного зображення і численних "акомпануючих" мізансцен на ту саму тему. Композиційно деякі твори іноді нагадують ікону з житійними клеймами. Центральна акварель "Смерть князя Володимира" оточена сценами, які, ілюструючи окремі сторінки життя князя, водночас розповідають про його шлях і з ним усієї Русі до прийняття християнства. У клеймах показане й хрещення самого Володимира, й волочіння конем язичницького Перуна, і хрещення киян Володимиром на тлі київських гір, і будівництво першого християнського храму тощо.

Такою ж докладністю у змалюванні інтер'єру в усій його візерунчастій багатобарвності й архітектурній достовірності з невеличкими, утопленими в товщі стін вітражними віконцями, арочно-гранчастими склепіннями у картині "Боярівна в теремі" (1901) позначений певний історичний час, а саме період Київської Русі. Він угадується як у зображенні оточення, так і у вбранні героїні, деталях прикрас інтер'єру і в самому характері візерунків, хоча загальний настрій композиції трактований в казково-таємничому ключі.

Інші твори Ф. Шавріна — "Богатир" (1913), "Хоровод" (1900-ті рр.), особливо триптихи "Пісня" і "Казка" (обидва — 1900—1910) також вирішені в дусі казково-жанрових зображень модерну. Всі вони присвячені періоду Київської Русі й позначені прагненням надати сценам з давнього минулого певного ліризму і романтики. Звідси краса барвистих оздоблень, таємничість освітлення, яке асоціюється з глибиною віків, що поглинули відтворювані художником давні події та сцени. Тут усталені форми традиційного академізму в пластичному вираженні поєднуються з декоративізмом і символікою модерну.

Ф. Шаврін. Жертвоприношення. З циклу "Життя князя Володимира Святого". 1910-ті рр. Папір, акварель, графітний олівець. Національний художній музей України, Київ. Публікується вперше.

Ф. Шаврін. Триптих "Пісня". З циклу "Давній Київ". 1900—1910. Папір, акварель, туш. Національний художній музей України, Київ. Публікується вперше.

Історична тема у творчості західноукраїнських майстрів. Свій внесок у розвиток історичного живопису висвітлюваної епохи зробили й західноукраїнські митці, творчість яких у цій галузі вивчено ще менше, ніж творчість наддніпрянців. Через історичні обставини вони міцніше були пов'язані із західними художніми центрами, проте у виявленні ставлення до національної історії так само були скуті пересторогами й заборонами, як і їхні колеги зі Східної України. Але примітною рисою художнього життя тієї доби є те, що до укра-

К. Устиянович. Мойсей. 1887. Полотно, олія. Преображенська церква у Львові.

їнської теми, зокрема української історії, зверталися попри все не тільки українські, а й польські митці. І не лише ті, що народженням своїм пов'язані з Україною, а й ті, які знали про неї з фольклорних чи літературних джерел.

Одним з перших художників у Галичині, котрі не просто зображали етнографічні сцени й робили побутові замальовки з життя українців, а й прагнули розкрити національну самобутність і втілити драматичний героїзм історії українського народу, був Корнило Устиянович. Митець багатогранного обдарування і різнобічних зацікавлень — живописець, письменник і громадський діяч — він у своїх творах на історичну тематику вдавався й до мотивів біблійних ("Мойсей", 1887), переконливо зображаючи людину, незламну духом.

Полотно "Тарас Шевченко на засланні" (1880) в доробку К. Устияновича — одна з його спроб створити образ великого поета засобами живопису. За жанром це портрет-картина. В емоційному і психологічному наповненні її образного змісту невід'ємним є пейзажне оточення постаті Кобзаря. Цим твором художник започаткував в українському живопису лінію романтизованого трактування образу українського поета-пророка.

К. Устиянович вперше застосував прийом асоціативного прочитання деталей навколишнього середовища. Колючі будяки, що немов фланкують постать, сприймаються як життєві тернії. Контраст трикутного абрису постаті посередині навмисне витягнутого по горизонталі полотна, чорно-оливкових тонів одягу й трохи світліших перлисто-сірих барв сухого степу з червоними ударами-акцентами на солдатському одязі поета драматизує колорит, надає образу особливої проникливості й глибини. Новим для історичного твору було й те, що герой малювався не на тлі умовного середовища, а серед "живої" природи, конкретного краєвиду з характерними деталями. Сухі колючі трави, пласкі береги Аралу, старовинні надгробки — усе промовляє про роки тяжкого заслання, про душевний стан поета — глибоку тугу й задуму. Але стан цей активний, дієвий. І він переконливо простежується в енергійно-вольовому нахилі голови, у жесті рук, в окресленні постаті, що на тлі ретельно прописаних деталей азійського краєвиду сприймається як могутній монумент.

До картинного рішення звертається художник у композиції "Козацька битва" (1890) і в зображенні вже згадува-

К. Устиянович. Тарас Шевченко на засланні. 1880. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

К. Устиянович. Козацька битва. 1890. Полотно, олія. Національний музей у Львові.

них історичних портретів "Василь Теребовельський" та "Літописець Нестор" (обидва — 1880-ті рр.). Тут теж образи романтизовано через емоційне насназення сюжетно-оповідального детально конкретного оточення персонажів.

З історичними картинами пов'язана творчість вихованця Краківської академії Степана Томасевича (1859—1932). Серед них — полотна "Напад татар на церкву", "Візія князя" (обидва — 1890-ті рр.). Примітний інтерес художника до давньої історії, прагнення втілити трагічні події, показати красу давньоруської архітектури, що, як і її останні захисники, гине під ворожою навалою.

Послідовно звертався до історичного жанру Антон Пилиховський (1860—?)

— виученик Краківської школи красних мистецтв (1877—1880), який пізніше вдосконалював майстерність у Флоренції. Після повернення з Італії багато подорожував Україною, Білорусією, Росією. Його творам на історичну тему притаманні риси динаміки в композиції багатофігурних сцен, розгорнутий оповідно-детальний сюжет, розроблений як сцена з драматичної вистави. Свої інтереси до вітчизняної історії він зосереджував на відтворенні часів Київської Русі. Найважливіші події в житті давньоруської держави — "Хрещення Русі", "Бій з татарами біля Десятинної церкви" (1890-ті рр.) митець трактує зі щирим захопленням красою і величчю своїх далеких предків. Його композиції, багатофігурні й складні за побудовою та майже монохромні за колірною гамою, завдяки рухливій різноманітності поз і жестів постатей, вільному рисунку чітко передають зміст. Згадані картини та композиція "Папські посли у князя Данила" (1890-ті рр.) були репродуковані й стали широковідомими серед національно налаштованих кіл Галичини.

З утворенням за ініціативою І. Труша, Ю. Панкевича та архітектора В. Нагірного Товариства для розвою руської штуки (1898) і Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (1905) пожвавлюється виставкова діяльність, з'являються мистецько-літературні періодичні видання, журнали "Будучність" (1899), "Артистичний вісник" (1905), словом, активізується художнє життя. Саме стараннями І. Труша 1905 р. у Львові було відкрито першу всеукраїнську художню виставку, значення якої в консолідації мистецьких сил важко переоцінити. А це, у свою чергу, сприяло пробудженню патріотизму і творчої активності митців. Усе більше художників удосконалюють свою майстерність у роботі над історичною тематикою.

Іван Труш, один з найпотужніших талантів на терені Галичини в кінці XIX — на початку XX ст., до історичних тем безпосередньо не звертався, але його численні пейзажі стародавніх міст і країн мали значний вплив і на розвиток історичної картини. Композиції "Гробниця біля Гізи. Єгипет" (1912), "Сфінкс" (1913), "Венеція" (1914), "Єгипетський храм" (1916), "Єгипетська пустеля" (1927), "Єрусалим" (1928) не тільки сповнені ліричного "пейзажного" настрою, а й цінні як "історичний портрет місцевості" — настільки глибоко відчуто в них неповторність характеру й образу величних творінь людського генія, так гармонійно пов'язані ці напівзруйновані пам'ятки з природою тих країв. Твори І. Труша викликали інтерес до власної старовини, до увічнення пам'яток української історії.

Сподвижник і колега І. Труша — Юліан Панкевич, найбільше відомий як автор жанрових композицій, багато працював над церковними розписами і звертався до станкових історичних творів, де прагнув відтворити події давнини. Водночас важливим у його творчості було тяжіння до відродження давньоруських традицій, тісно пов'язаних із візантійськими. Митця приваблював стиль давньої української ікони, яка за відсутності збережених монументальних пам'яток могла, на його думку, стати взірцем для такого відродження.

Як і автори давніх українських ікон, художник сміливо вводив у релігійні композиції національні мотиви — його біблійні персонажі схожі на українських селян, та й вбрані вони часто в народні строї. Серед поетичних зображень, створених під впливом української ікони та класичного мистецтва Ренесансу, він пише "Селянку-мадонну" (1900), де в образі молодої щасливої матері втілює риси народного характеру.

Сучасник І. Труша і Ю. Панкевича Ярослав Пстрак, талановитий жанрист і майстер портрета, створив кілька полотен на історичну і біблійну тематику, найвідомішим з яких є картина "Христос на оливковій горі" (1900). Під впливом суспільних зрушень і поширених тоді духовно-етичних шукань він вирішує твір у дусі прогресивних уявлень про етичний ідеал епохи. Образ Христа як символ загальнолюдських страждань, боротьби добра і зла стає у Пстрака уособленням душевного благородства й духовної стійкості людини, засвідчуючи філософські шукання художника. Його Христос нагадував українського селянина і водночас мав вразливу душу інтелігента, що вчувалася в його сповненому внутрішніх борінь і страждань обличчі. Для галицького реґіону історичні твори Я. Пстрака були важливим явищем, бо відкривали нові аспекти у мистецькому трактуванні історико-релігійного образу.

Осип Курилас в історичних композиціях використовує сюжетну ситуацію, в основу якої покладено конкретний факт чи подію. У картині "Похорон Т. Шевченка" (1911) художник зображує момент, коли над домовиною поета промовляє М. Костомаров, а навколо — сумні схилені силуети людей, присутніх на цій печальній церемонії. У композиції "Визволена" (1910-ті рр.) на тлі розгорнутого вглиб краєвиду зображено постать відбитої в татар молодої бранки, вдалині видніються татарські вершники. Тут важливий психологічний момент: дівчина ніби ще не усвідомила свого звільнення, застигло дивлячись услід ворогові. Улюблений художником прийом протиставлення постаті на передньому плані й далекої перспективи краєвиду надає зображенню особливої значущості й переконливості, нагадуючи зупинений динамічний кінокадр.

Засобами емоційного наснаження історичного образу користується художник в історичних портретах — Т. Шевченка і Б. Хмельницького. Ранковий мажорний стан природи — зайнялося на світанок, схід сонця немов підсвічує яскравими спалахами бурхливі вигини хмар за постаттю поета в портреті Шевченка ("Дивлюсь, аж світає...", 1918). Художник конкретизує дію — поет щойно писав, а зараз дивиться перед собою, і сам внутрішній стан героя — настрій впевненого і радісного чекання — читається на обличчі, сприяє відчуттю романтичної схвильованості й окриленості сподівань поета.

До поетизації історичного образу вдається Антон Манастирський у композиціях на тему козацтва. Сцени з життя вільнолюбних синів українського степу змальовано на тлі чудових краєвидів ("Прощання", "Козацька школа", обидві — 1912; "Біля водопою", 1917). Козацькі вершники настільки органічні серед неозорих степів, квітучих лугів, на берегах тихих річок, порослих старими вербами, що здаються й самі породженням цієї благодатної землі, котру вони віддано боронили.

У доробку А. Манастирського є низка творів за мотивами поезій Т. Шевченка, вирішених як історичні композиції-інтерпретації — картини "У ворожки" (1910), "По діброві вітер виє" (1910-ті рр.), "Перебендя", "Катерина" (обидві — 1913) тощо. Сповнені глибокого ліризму, вони разом з тим, ґрунтуючись на конкретно трактованому природно-предметному оточенні героїв, мають переконливість побутового твору.

Говорячи про розвиток історичного живопису на західноукраїнських землях, варто згадати внесок у динаміку жанру польських митців, уроджениців України, зокрема Галичини, Волині, Поділля. Вони не лише народженням були

пов'язані з Україною, а й глибоко цікавилися життям та історією її народу.

Ян Матейко (1836—1893) — старійшина польських історичних живописців, дуже шанований українськими й російськими митцями за високу майстерність і патріотизм, створив одне з кращих своїх полотен "Вернигора", на якому (1884)[57] легендарний український лірник розповідає враженим слухачам — серед них бачимо козаків, духовенство, дітей — про свій сон, що віщує трагічні майбутні події (тут без великих зусиль вгадується Коліївщина). У багатофігурній композиції домінує динамічно-пристрасна постать лірника, а обличчя його слухачів відбивають різне ставлення до страшних пророцтв. Психологізація образів і детально розроблена сцена додають певних нюансів у звучання полотна.

Героїзацією образу, романтикою минулого овіяна й композиція Я. Матейка "Богдан Хмельницький з Тугайбеєм під Львовом" (1885). Художник зобразив епізод визволення козацькими полками західноукраїнських земель від шляхетського панування. Подіям української історії присвячена також його багатофігурна картина "Присяга Богдана Хмельницького в Переяславі" (1886).

Під впливом творів Я. Матейка зростає інтерес польських митців до української тематики, зокрема історії. Вільгельм Леопольський (1830—1892) написав полотно "Епізоди козачих воєн" (1890—1891), а уродженець Поділля Станіслав Хлєбовський (1835—1884) за картину "Катерина II приймає запорозьких послів" (1880-ті рр.) одержав першу золоту медаль і шестирічну закордонну подорож. З його історичних полотен про Україну відомі композиції "Козачий патруль" та "Під час огляду козаків" (обидва — 1877—1880).

Та чи не найвідомішим майстром української тематики став уродженець Буковини Юліуш Коссак (1824—1899), пензлеві якого належить значна кількість історичних картин, присвячених минулому України. Певний час художник жив і працював на Поділлі. Малював батальні твори, сюжетно-пейзажні композиції з життя козацтва. Найвідомішою його роботою стала "Зустріч Богдана Хмельницького з Тугайбеєм" (1886), пронизана відчуттям буяння молодечих сил. Постать Хмельницького на білому баскому коні в центрі полотна і його оточення — козаки — сприймаються однією велетенською силою.

Під впливом Ю. Коссака сформувався як історичний маляр Юзеф Брандт (1841—1915). Багато його творів пов'язані з народними піснями та думами — "Стук, стук у віконечко", "Козак коня напував" (1880-ті рр.). Працюючи на Поділлі, художник написав відомі свої твори "Чати українців" (1869), "Битва козаків з татарами під Балтою", "Ходкевич під Хотином" (обидва —1870-ті рр.), "Ярмарок на Україні" (1878), численні сцени прощань козака з дівчиною — одну з цікавих сторінок романтизованого історичного образу в польському та українському живопису.

Найкращим твором Ю. Брандта є "Привітання степу" (1870-ті рр.), що змальовує похід козаків через степи, виконаний під впливом поеми Богдана Залеського "Виправа хоцімська", де оспівано мужніх воїнів перед герцем. Композиція полотна побудована так ритмічно стосовно кольору й чергування про-

---

[57] Польський дослідник Т. Добровольський писав про героя твору: «"Вернигора" — український лірник, який пророкує майбутнє Польщі» (див.: *Добровольский Т.* История польской живописи. — Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск, 1975. — С. 90).

Ю. Коссак. Козаки у степу. 1860-ті рр. Папір, акварель. Галерея мистецтв, Львів.

сторових планів, що здається, ніби чути акорди бойового маршу козаків, настільки увесь твір пронизаний піднесенням і рухом, радісно спрямованим уперед. Ця картина набула широкої популярності, Ю. Брандт створив кілька її акварельних варіантів, названих "Повернення", "Пісня переможців", "Повернення козаків з походу". Темі Гайдамаччини присвячені акварелі Брандта "Гайдамаки" (1870-ті рр.), "Похід" (1875) тощо.

До створення узагальнено-героїчних образів народних рапсодів тяжів виученик російської школи польський графік Ельвіро Андріоллі (1836—1893). Серед них найзначнішим є "Лірник" (1880).

Тему козаччини не оминули такі митці, як учень Ю. Брандта подолянин Володимир Лось у картині "Над Дніпром" (1870-ті рр.), змалювавши запорожців, що відпочивають на березі, та учень Я. Матейка Станіслав Дачинський, котрий викладав малювання в керамічній школі. Пензлеві С. Дачинського належать твори "Біля перевозу", "Чати", "Повернення козаків з походу" (всі — 1883), в яких відчутний вплив Ю. Брандта та К. Устияновича.

Трактуванню історичного твору в ліричному ключі віддавав перевагу вихованець Варшавської рисувальної школи, згодом Мюнхена і Парижа, Стані-

слав Масловський (1853—1923), котрий зазнав значного впливу Ю. Брандта. Понад десять років він відвідував Україну, знав і любив українську поезію й пісні. Його картина "Дума Яреми" (1879) приваблює поетичними образами молодого козака і дівчини, що прощаються в широкому квітучому полі. Козак грає на сопілці, дівчина його слухає, задумливо й сумно схиливши голову, вороний кінь застиг біля закоханих. "Танець запорозьких козаків" (1883) — один з кращих творів художника, втрачений під час війни і відомий нині за ескізом. Зображена сцена танку, подана на тлі червонуватих тонів вечірнього освітлення, набуває майже символічного звучання, що засвідчує і неабиякий дар Масловського-пейзажиста, його потяг до психологізації живописного образу. З інших картин художника, присвячених Україні, відомі "Відбиття полонянки" (1878), "Відпочинок чумака" , "Ніч" (обидві — 1880), "Весілля" (1881).

Уродженець України, польський пейзажист і педагог Ян Станіславський (1860—1907) звертався не тільки до краєвидів, а й до історії України. З його історичних композицій заслуговують уваги "Пікет біля вогню" (1890-ті рр.), де зображується троє козаків, що гріються біля багаття, а четвертий вартує на пагорбі й "Запорозький козак XVII ст." (1890-ті рр.), в якій ретельно змальовано одяг, зброю та зовнішність мужнього воїна, засмаглого під степовими вітрами.

Учень Я. Матейка Юзеф Кшеш-Менціна пише перший свій твір "Повернення козаків з Царгорода" (1882). Швидкі козацькі чайки линуть бурхливим морем, повертаючись з походу. Картина "Козак" (1892) — втілення прагнення художника зобразити героїчний характер.

Львівський живописець Станіслав Качор-Батовський (1866—1946), відомий насамперед як баталіст, тяжів до часів стародавніх. Композиція "Галицький князь відвідує іконописця" (1889) зачіпає тему стосунків князівської влади з мистецтвом. А ескіз твору "Князь Ярослав Мудрий і мудреці" (1893—1896), позначений колоритними ударами червоного, жовтого і синього, передає схвильовану атмосферу бесіди князя з ученими-мудрецями в напівтемній келії, де з маленького вікна струменить сонячний промінь, немов запалюючи червоні шати князя, що, контрастуючи з чорними сутанами ченців-учених, надають зображеному таємничості й особливої урочистості.

Фридерик Паутш (1877—1950), якого називали співцем гуцульського краю, 1910 р. закінчив велике полотно "Богдан Хмельницький під Збаражем". У 1911 р. воно демонструвалося на персональній виставці художника, на що відгукнувся Гнат Хоткевич, докоряючи йому надто гіперболізованим образом гетьмана.

Не тільки творчість Ю. Брандта, а й безпосередня участь в особистій долі Миколи Івасюка (1865—1937) відіграли значну роль у формуванні його світогляду і художньої манери. Коли 1890 р. М. Івасюк прибув до Мюнхена, де мешкав Ю. Брандт, той підтримав молодого митця, допоміг з майстернею, замовленнями, познайомив з І. Рєпіним, що згодом позначилося на його подальшій долі. Маючи талант портретиста, добре володіючи побудовою жанрових композицій, М. Івасюк увійшов в історію мистецтва найвідомішим своїм твором "В'їзд Богдана Хмельницького у Київ" (1892—1912), котрому віддав двадцять років праці.

Художник не просто зосередив свої зусилля на створенні історичних полотен, присвячених минулому України, а обирав з цього минулого героїчні сторінки боротьби за національну незалежність, його вабили мужні характери.

Він розумів виховну силу художнього образу і прагнув пробудити в глядача любов і гордість, стремління віддавати батьківщині всю свою снагу, як це робили герої його картин. Маючи досвід роботи на пленері, вільно орієнтуючись у нових мистецьких пошуках (що засвідчують побутово-пейзажні твори та переважна частина портретів, написана ним, так би мовити, на повітрі), М. Івасюк для своїх історичних картин обирає класично усталений прийом великомасштабної, створеної на основі численних ескізів та етюдів багатофігурної складно побудованої композиції.

Звертаючись до складної "хорової" побудови історичного полотна, М. Івасюк, продовжуючи творчі здобутки провідних майстрів цього жанру (І. Рєпіна, Я. Матейка, Ю. Брандта), прагне дати свою концепцію картини, присвяченої минулому. Слід зауважити, що, як і майже всі славнозвісні історичні полотна ("Останній день Помпеї" К. Брюллова, "Явлення Христа народу" О. Іванова, "Битва під Грюнвальдом" Я. Матейка), над якими митці працювали довший час, картина "В'їзд Богдана Хмельницького у Київ" немов законсервовується, лишаючись дещо осторонь новітніх пластичних шукань, ніби закріплюючи знахідки часів попередніх. Намагаючись втілити значні історичні події, художник не може уникнути оповідально-сюжетного моменту, котрий, крім психологічно-естетичних аспектів, обов'язково повинен мати інформативно-змістове "навантаження", без чого твір буде просто незрозумілим.

Картина М. Івасюка "В'їзд Богдана Хмельницького у Київ" є значним кроком уперед порівняно з академічними історичними композиціями, проте, закінчена вже в перших роках XX ст., за романтизованою концепцією, пластичним трактуванням історичної теми, умовністю передачі освітлення й простору залишається твором XIX ст.

Сам сюжетний задум і уявлення художника про роль героїчної особи близькі до історичних концепцій XIX ст. з їх тяжінням до загальнолюдських тем піднесено-героїзованого звучання, до зображення переломних моментів історії.

Звертаючись до теми визвольної боротьби українського народу, одного з найвищих моментів вияву національної самосвідомості в минулому, М. Івасюк обирає епізод, котрим, можна сказати, починається новий етап в історії українського народу. Сам тріумфальний в'їзд, показаний у картині, передбачає знання всього, що передувало урочистій події. Цей вибір "події, що відчувається усією масою", за висловом М. Гоголя, теж споріднює твір художника з кращими здобутками тогочасного історичного живопису — вітчизняними та європейськими.

Зображуючи героя в оточенні маси людей, М. Івасюк трактує їх не як натовп, як це було прийнято у другій половині XIX ст., а як об'єднаних однією великою справою спільників. Серед них бачимо конкретних історичних осіб — Івана Богуна, Максима Кривоноса та інших його сподвижників. І водночас уже з першого погляду група вершників із супроводу Хмельницького немов зливається в характерно схожому ряді образів у єдине ціле. Вирішуючи це подвійно ускладнене завдання — показати конкретних дійових осіб тих далеких подій і водночас увесь народ як рушійну силу, М. Івасюк йшов у ногу з провідними майстрами свого часу і, як не дивно, у трактуванні обраного моменту наближався до суриковського, а не рєпінського прийому характеристики історичних персонажів.

Зоровим центром композиції картини є круто вигнута шия білого коня,

а туго натягнуті вуздечки відразу ж спрямовують погляд на руку й голову Хмельницького, постать якого являє собою змістовий центр. При уповільнено урочистому ритмі руху вершників, особливо відчутному на тлі масивної непорушності темних стін святої Софії, підсиленому майорінням прапорів і хоругв, при наростанні "звучності" кольорів (що досягає кульмінації в напружено насичених зіткненнях-поєднаннях густо-малинових, біло-лілових і сіро-чорних у змалюванні прапорів і строїв центральної групи) народжується й посилюється могутніми акордами зустрічного головному руху враження урочистості й надзвичайності події. Сам прийом розміщення силуетно-колірних мас, коли погляд, охопивши основну групу, простеживши постаті духовенства, що вийшло вітати героїв, знов повертається до вершників за Богданом і тих, чиї постаті вже зливаються вдалині, породжує асоціації з самим рухом історії, драматичним і неповторним. Уперше в українському історичному живопису твір М. Івасюка органічно втілює нерозривну єдність героя і народу, відтворену і колірною гамою, і пластично-силуетним поєднанням усіх складових масштабного зображення.

Те ж саме можна сказати про його багатофігурні композиції "Битва під Хотином" (1903), "Кубанські козаки у Львові" (1917), "Богун під Берестечком" (1919). Численні живописні твори митця загинули вже під час революційних подій та після 1926 р., коли художник повернувся в Україну, де був репресований 1937 р. в Києві.

М. Івасюк — найпомітніша постать серед історичних майстрів не тільки закарпатського регіону, де він народився і працював на початку життєвого шляху, а й усього українського історичного живопису. Розпорошена і значною мірою втрачена спадщина художника й на сьогодні не вивчена і не проаналізована, що надто збіднює і спрощує наші уявлення про його роль у загальномистецькому процесі, зокрема в розвитку історичного жанру в живопису.

Із художників-закарпатців до історичного жанру звертався Гнат Рошкович, визначний портретист і монументаліст. За його плечима освіта в Парижі та Мюнхені, поїздка до Італії. Він працював учителем малювання в Ужгороді, а згодом виїхав (1885) до Будапешта, де жив до кінця життя (1915). З його історичних композицій найвідомішою є "Святі Кирило та Мефодій" (1876), позначена прагненням емоційного наснаження образів слов'янських подвижників. Майже всі художники цього регіону вдавалися до церковних розписів, бо це був чи не єдиний спосіб заробітку (крім портретів на замовлення та жанрових творів).

Однією з прикметних рис розвитку живопису другої половини XIX ст. є тенденція до створення картин, присвячених українській історії, кількість яких помітно збільшується в кінці століття і особливо у порубіжну добу. Одночасно з біблійними, євангельськими та міфологічними мотивами все більшої популярності набирають сюжети з вітчизняного минулого. У трактуванні їх спостерігається потяг до романтизації та монументалізації образів героїв національної історії. Історичний жанр в українському живопису кінця XIX — початку XX ст. став важливим етапом на шляху загальномистецьких пластичних і змістово-філософських шукань, характерних для тієї епохи.

Монументальне мистецтво і релігійний живопис. Монументальний живопис кінця XIX — початку XX ст., як і інші види мистецтва, — явище поліфонічне й водночас суперечливе. Його розвиток гостро засвідчує невідпові-

ність мистецьких можливостей і запитів, духовних устремлінь творців і утилітарно-споживацьких уявлень про мистецтво в середовищі замовників.

Попри значні зрушення у сфері монументального мистецтва, основним замовником у цій галузі залишається церква, що помітно обмежує його розвиток. Впливи естетичного досвіду і здобутків мистецтва значною мірою нівелюються вимогами замовників, у своїх уподобаннях тісно пов'язаних з академізмом, котрий упродовж майже всього XIX ст. був панівним у цій галузі художньої творчості.

У монументальному мистецтві найяскравіше відобразилася й криза передвижницької концепції, оскільки тут вона входила в неминуче протиріччя з природою і призначенням цього виду. Через свою обмеженість переважно соціальним спрямуванням і соціальною тенденційністю передвижницька концепція була непридатна для рішення вічних загальнолюдських тем і образів. Пластична система епохи модерну не узгоджувалася ні з прийомами "життєвої правдоподібності" передвижництва, ні з ідеалізованою академічною доктриною. Одночасне існування різнопланових тенденцій, традиційне "прикрашательство" і наполегливе прагнення до синтезу, застарілі уявлення про настінний твір як збільшену станкову композицію і тяжіння до монументалізму як іманентної властивості надавало цьому виду мистецтва неповторної самобутності, робило його ареною боротьби консервативних стереотипів і новітніх пластичних шукань, плацдармом для проривів до філософського звучання мистецького образу й натуралістично заземлених схем водночас.

Розписи багатьох споруд того часу — яскравий приклад усього сказаного вище. Та разом із тим період кінця XIX — початку XX ст. в монументальному живопису — час зародження й утвердження нового світосприйняття і світовідчуття, притаманного людині порубіжної епохи, з її драматичним передчуттям великих катаклізмів, усвідомленням трагічної невідповідності мрій та реальної дійсності.

Усе це повною мірою знайшло своє втілення в розписах київських пам'яток — Кирилівської церкви, стародавньої споруди XII ст., та новозбудованого Володимирського собору. На противагу поширеним (особливо у другій половині XIX ст.) культовим розписам, що у порівнянні із загальними прогресивними зрушеннями в інших галузях живопису того часу були вже помітним анахронізмом, монументальний стінопис цих споруд, виконаний видатними майстрами, став значним етапом у шуканнях нових стилістичних визначень у монументальному мистецтві України і всієї Російської імперії.

Своєму другому народженню розписи Кирилівської церкви завдячують видатному вченому й історикові мистецтва Адріану Прахову (1846—1916).

Приїхавши влітку 1881 р. до Києва і вивчаючи пам'ятки, він особливо захопився Софією Київською, Кирилівською церквою. Те, що він зумів передбачити під пізнішими тинькуваннями наявність стародавніх фресок, принесло визнання ученому, а Києву — честь відродження стародавньої пам'ятки живопису. Розчищення й оновлення стінописів XII ст. тривало кілька років. Під керівництвом А. Прахова Микола Мурашко разом зі своїми учнями з рисувальної школи влітку 1883 р. розпочав очищати храм від тинькування і промивати стародавні фрески, від яких переважно дійшли лише окремі фрагменти. Поновлювали фрески Микола Пимоненко і Михайло Климанов, Харитон Платонов, Іван Се-

лезньов і Микола Мурашко. Над окремими композиціями працювали обдаровані учні школи — Олександр Курінний, Іван Їжакевич, Валеріан Отмар, Сергій Костенко і Віктор Замирайло. Найважливішу частину розписів виконав Михайло Врубель, котрий навесні 1884 р. приїхав до Києва, щоб замінити на роботах у Кирилівській церкві Миколу Глобу (1859—?), який, за свідченням М. Мурашка, був головним розпорядником, майстром. У 1884 р. М. Глоба, після закінчення Київської рисувальної школи, виїхав на навчання до Петербурзької Академії мистецтв.

І розписи головного купола І. Селезньовим, де він зобразив голову Христа, і композиція "Хрещення Ісуса Христа", виконана Х. Платоновим, і ангели, написані І. Їжакевичем і С. Гайдуком, та й постаті святих, змальовані М. Климановим у стилі стародавніх зображень, — усі ці роботи лежать у руслі традиційних для XIX ст. розписів із дотриманням звичних для станкових робіт прийомів моделювання та світлотіні, хоча за розміщенням і характером накреслення постатей вони наближені до часу створення фресок-оригіналів.

Розписи Михайла Врубеля (1856—1910) у Кирилівській церкві контрастно відмінні від творів XIX ст. Не тільки за стилістикою і трактуванням, а навіть за самим звучанням вони перегукуються з мистецтвом Київської Русі, але збагачені досвідом ренесансного мистецтва Італії. Його проникнення в суть монументального образу давньоруського живопису не мало аналогій в тодішньому стінопису України і Росії — настільки органічно він увійшов у структуру, систему, образний лад і дух цього мистецтва, тісно взаємозв'язаного з візантійським і водночас позначеного рисами неповторно загостреного драматизму, притаманного світовідчуттю художника.

Виконані олійними фарбами, розписи напрочуд переконливо відтворюють не тільки колірний лад і органічність побудови, а й характерні прийоми рисунка і композицій давніх фресок.

Відомий дослідник давньоруського мистецтва Георгій Вагнер писав про новаторство врубелівських розписів у Кирилівській церкві: «Під час знайомства з композиціями М. О. Врубеля... відчуваєш себе в реальному світі, але ця реальність зовсім інша, не земна. Це той самий реалізм (або майже той самий), який, за середньовічними інтуїціями, відображав універсалії, що існували "до речей". Фігури в композиціях нібито безтілесні, лики гранично духовні, фарби небачено прозорі. Художник оточує голови святих традиційними німбами, але ці німби виглядають абсолютно нереальними, примарними колами. У просторовому відношенні сцени не конкретизовані, це якийсь таємничий, космічний простір, якого в російському живопису XVIII—XIX століть не було. Яким чином усе це "надлюдське... буття" захопило душу Врубеля, аж ніяк не втілившись у суб'єктивні виплескування самої цієї душі?» [58].

Г. Вагнер зазначає, що вже у цих ранніх творах Врубеля виявилося таке глибоке філософське осягнення християнської ідеї, що "Можна говорити про тонке проникнення художника в християнську ідею передіснування Христа і людської особистості взагалі" [59]. Ця перша спроба М. Врубеля і до сьогодні є неперевершеним зразком психологізації живописного монументального релігійного образу, наближеного до "наднаціонального євангельського ідеалу", образу надсвітового, вселюдського.

[58] *Вагнер Г.К.* В поисках истины. — Москва, 1993. — С. 66.

[59] Там само. — С. 67.

М. Врубель працював, за свідченням М. Мурашка, над композицією "Зішестя Святого Духа" менше трьох місяців, при цьому не мав ніякого хоча б приблизного ескізу, лише невеликі клаптики детальних начерків руки, ноги чи невеликого шматка драпіровки.

Розписи на хорах "Зішестя Святого Духа" (1884) і "Надгробний плач" ("Оплакування", 1884), виконані одночасно з композицією "Ангели з лабарами", з постатями "Мельхіседека" і "Мойсея", стали першими творами М. Врубеля, де з дивовижною силою втілилося його чуття і розуміння візантійського й давньоруського мистецтва, з пам'ятками якого він наочно зустрівся лише з приїздом до Києва, куди прибув на запрошення А. Прахова за рекомендацією свого академічного вчителя П. Чистякова.

Композиція "Зішестя" вражає відчуттям площини, на якій художник розгорнув багатофігурне зображення апостолів — у білих шатах і Богоматері — в блакитному, залитих світлом, що ллється згори. Білі шати апостолів мерехтять і переливаються різними м'якими відтінками, від чого ще контрастнішими стають напружено-зосереджені, радісно-схвильовані або драматично-натхненні вирази їхніх облич. М. Врубель обирає мить зішестя, котре означає обретіння апостолами дару знання й розуміння усіх мов, як мить, що зворушує і потрясає святих подвижників.

Вірний своєму принципу відтворити в образі натурне враження, художник зберігає у вигляді деяких апостолів риси конкретних людей, але вони узагальнені і трансформовані у відповідності з тією ідеєю надзвичайної події, котру він прагнув передати. Вирази облич, нервові жести рук, навіть загострений рисунок босих ніг і застиглість постатей — усе передає стан граничного душевного й духовного напруження, котре немов струмує з їхніх розширених і глибоких темних очей.

У правому боковому приділі на хорах (з південного боку) М. Врубель написав двох "Ангелів з лабарами" (ліворуч і праворуч невеличкої апсиди), позначених такою строго візантійською аскетичністю в поєднанні з нервовим готичним рухом складок вбрання і витонченістю колірних сполучень, що здається вони вросли в площу стіни.

На стіні одного з аркасоліїв, у притворі, М. Врубель прямо на старій (не реставрованій) побілці написав композицію "Оплакування" ("Надгробний плач"), де над мертвим тілом Христа схилилися три ангели. Уже в цих перших монументальних спробах митця розкрився його неповторний дар стиліста, вроджене чуття монументального образу і талант оригінального й вишуканого віртуозного колориста.

Внутрішня одухотвореність образів була такою акцентовано-драматичною, що деякі дослідники схильні були бачити в його "Мойсеї" початки демоніани, а контраст внутрішнього напруження і статики поз відтоді стає однією з характерних ознак врубелівського неповторного живописного почерку.

Зі спогадів Миколи Прахова відомо, що, крім цих кирилівських стінописів, М. Врубель виконав у барабані Софійського собору зображення трьох ангелів з лабарами, які уособлювали весну, літо й осінь (ангел-зима зберігся). Врубель так вдало виконав розписом постаті, імітуючи мозаїку (ангел, котрий зберігся, — мозаїчний), що на відстані вони (написані олією) здаються викладеними кольоровою смальтою.

Чотири ікони для нового мармурового іконостаса Кирилівської церкви (А. Прахов переконав церковне начальство не ставити старий іконостас, бо він затуляв відкриті фрески в олтарі)

М. Врубель. Голова Богоматері. Фрагмент ікони "Богоматір з Дитям". 1885. Цинкова дошка, олія. Іконостас Кирилівської церкви у Києві.

М. Врубель написав на цинкових дошках, перебуваючи у Венеції. Ці чотири образи — Богоматері, Христа, св. Афанасія і св. Кирила Александрійського відзначаються не лише поєднанням рис іконопису й картинності, а й новим живописним виконанням. Написані вони широким корпусним мазком, в узгоджених, насичених, але не гучних, а немов погамованих колірних тонах. А зверху сухого барвного шару вбрання й аксесуари зображених проштриховані (по сухому) тонким пензлем — чорним або білим кольором. Такий новий засіб олійного живопису надавав певної матеріальності зображенню. Надзвичайно важливим щодо розуміння задуму художника є зауваження М. Прахова про те, що М. Врубель планував "золотити і гравіювати" в Києві. Говорячи про гравіювання, він мав на увазі, звичайно ж, нанесення візерунків, характерної прикраси українських, але не візантійських образів. Як бачимо, М. Врубель задумував образи, властиві українському іконопису, і це свідчить як про пошуки ним нового стилю, що спирався на народні традиції, так і про його чутливість і глибоке розуміння законів синтезу мистецтв. Орнаменти в настінних розписах таким чином узгоджувалися б з образами іконостаса. Найважливішим було те, що художник розумів давнє мистецтво не як мертву класичну схему, а як благодатний грунт для трансформації та подальшого розвитку.

Монументальні роботи в Кирилівському храмі стали новим етапом у ставленні до давніх пам'яток мистецтва і розумінні завдань стінопису відповідно до духовних шукань епохи.

Наступною значною пам'яткою монументального живопису став розпис збудованого у 80-х рр. XIX ст. у Києві Володимирського собору. Покликаний втілити ідею непорушності російського самодержавства, Володимирський собор являв собою пам'ятку архітектури, присвячену 900-річчю хрещення Русі. Роботами з внутрішнього опорядження собору керував Адріан Прахов, який запросив до участі в розписах Віктора Васнецова (1848—1926), Михайла Нестерова (1862—1942), Олександра Сведомського (1848—1911) і Павла Сведомського (1849—1904), Вільгельма Котарбінського (1849—1921), Миколу Пимоненка, Михайла Врубеля, Віктора Замирайла (1868—1939), Сергія Костенка, Андрія Мамонтова. Проект оформлення належав А. Прахову, а основним виконавцем і автором найголовніших розписів у соборі був В. Васнецов. Він же, фактично, керував і роботою художників.

За понад десять років праці в соборі (1885—1896) В. Васнецов виконав

М. Врубель. Зішестя Святого Духа. 1884. Фрагмент олійного стінопису Кирилівської церкви у Києві.

2845 кв. м художнього розпису, створивши п'ятнадцять великих композицій і тридцять окремих постатей. Він автор розписів у головній наві собору, де поряд з релігійними сюжетами є й історичні композиції та портрети кн. Володимира, Андрія Боголюбського, княгині Ольги, Олександра Невського та інших канонізованих святих. Помічниками В. Васнецова, крім тодішніх учнів школи М. Мурашка — С. Костенка і В. Замирайла, були й такі художники, як М. Нестеров, що згодом виконував там самостійні роботи, Володимир Менк, Микола Пимоненко та ін. За свідченням самого В. Васнецова, монументальні твори у Володимирському соборі стали для нього "шляхом до світла". Робота в соборі уявлялася йому моральним обов'язком, а загальною темою розписів стала "історія руської віри", тому основну увагу було зосереджено "не стільки на розробці історичних тем, пов'язаних із хрещенням князя Володимира і хрещенням киян, скільки на створенні галереї образів руських святих"[60].

У розписах Володимирського собору В. Васнецов зробив спробу втілити свою ідею створення високого художнього стилю, спрямувати його із замкненого світу колекцій і музеїв на служіння людям у повсякденному житті. Цей задум він прагнув здійснити так, як це робилося в часи середньовіччя, а саме зібрати своєрідну артіль художників, колективний досвід і талант яких уможливив би втілення цих планів. Та не все вдалося реалізувати: ані В. Полєнов, ані І. Рєпін, ані В. Суриков не брали участі в роботі над оформленням собору, а ті художники, котрих було залучено до розписів, мали різний рівень обдарованості й неоднакові здібності до роботи над монументальними творами безпосередньо на стінах, в архітектурі. Та, попри деяку різностильність і різноплановість у трактуванні релігійних тем і сюжетів, розписи Володимирського собору стали помітним явищем у розвитку монументального живопису як у плані творчих завоювань, так і в плані тенденцій до втрати відчуття монументальності.

Твори самого В. Васнецова витримано в одному стилі, в основі якого — намагання поєднати традиції давньоруського мистецтва із зображальними методами, зрозумілими й звичними для людини XIX ст. Викарбовуючи цей стиль, художник ставав на шлях компромісів, удавався до надмірної екзальтації у вираженні почуттів, що призводило до еклектичності. Засіб поєднання давньоруських традицій, намагання "вбрати" їх у сучасну живописну форму був суперечливим, хоч саме він і забезпечив величезний успіх його розписам і водночас різке їх неприйняття сучасниками.

Певно, жоден твір монументального живопису не має такої багатої літератури, таких панегіричних відгуків, як розписи Володимирського собору, котрі, завдяки своєму небувалому успіхові, стали ніби зразком для наслідування. У них убачали початок відродження "російського релігійного мистецтва", а Васнецова називали "геніальним провісником нового напряму в релігійному живопису". Ці розписи повторювалися у величезній кількості храмів по всій Росії і навіть Польщі (згадаймо розписи Володимирського собору у Варшаві та храму в Гусь-Хрустальному в Росії).

Широке "рекламування" й "тиражування" розписів мало й негативні наслідки: вони набули всіх ознак "тривіалізації". І. Грабар писав, що «з Володи-

[60] *Пастон Э.* Парадоксы Виктора Васнецова // Наше наследие. — 1991. — № 4. — С. 14.

мирського собору пішли всі ті незліченні варіації на васнецовські теми різноманітних "богомазів", якими в 1890—1900 рр. були заповнені стіни більшості російських церков, що своїм ядом отруїли й сам першообраз» [61]. Але основною суперечливістю цих розписів було утвердження в них ідеї російського самодержавства в часи, коли почалося національне пробудження й самоусвідомлення в Україні. Ось чому вони із самого початку мали і своїх палких апологетів, і нещадних критиків.

Прикметно, що й сам художник на схилі життя зрозумів хибність своїх уявлень про духовну й пластичну суть давньоруського мистецтва [62].

Незважаючи на зовсім різне сприйняття Володимирського собору як пам'ятки архітектури, з одного боку, і зразка монументального живопису в ній, з іншого, він залишається видатною спробою створити великий художній стиль. А враження цілісності, породжуване розписами інтер'єру собору, свідчить і про вагомі творчі здобутки його майстрів. Головним же в позитивному значенні розписів є те, що пошуки синтетизму, вирішувані художниками, лежали в руслі загальноестетичних шукань і принципів, притаманних уже мистецтву XX ст., характерних для багатьох європейських країн у цей час.

Глибоке вивчення давньоруських фресок і мозаїк у Софійському та Михайлівському соборах Києва, ознайомлення з іще не реставрованими, щойно відкритими розписами Кирилівської церкви, вивчення ікон, а також подорож до Італії, де він детально студіював роботи великих італійських майстрів, — усе це стало ґрунтовною передумовою здійснення В. Васнецовим свого задуму в розписах Володимирського собору.

Визначальним тут був образ Богоматері в головній заолтарній апсиді собору. Саме з нього й розпочинав він розписи. Велично сувора й прекрасна у своїй скорботі Богоматір, Цариця Сил Небесних, немов сходить по хмарах назустріч людям. Біля неї в тривозі й радості в'ються серафими. На руках вона тримає маленького Христа — Предвічне Немовля, з рученятами, широко розкинутими в радісно-урочистому жесті. Але погляд його тривожних, скорботно розширених очей свідчить про глибоке усвідомлення майбутніх страждань і готовність іти їм назустріч.

Усе зображення будується на поєднанні синьо-бузкових і лілових тонів, котрі, контрастуючи із золотою увігнутою площиною тла, створюють враження надзвичайно віддаленої глибини, з якої лине назустріч людям Богородиця. Цей контраст не яскравих, але напружено-насичених тьмянисто-лілових барв і ніжно-рожевих, блакитно-бузкових, зеленкувато-синіх тонів, що немов переливаються на крилах херувимів і серафимів, висвічується в центрі та внизу апсиди, згасаючи вгорі, а це ще відчутніше підносить і віддаляє постать Божої Матері, яка спускається з височини. Рух постаті переданий напрочуд переконливо: вона спрямована вперед і ліворуч,

---

[61] *Пастон Э.* Парадоксы Виктора Васнецова // Наше наследие. — 1991. — № 4. — С. 14.

[62] В. Васнецов писав: "Я сам думав, що я проник в дух руської ікони і виразив внутрішній світ живописця того часу, що я збагнув — це вже від гордості — техніку цього старого мистецтва. Виявилося, однак, що я глибоко помилявся. Дух давньої руської ікони виявився набагато вищим, аніж я думав, як і внутрішній світ живопису того часу був значно простішим у духовному розумінні, аніж дух нашого часу, або дух мій, або Нестерова, і нам далеко до їхньої техніки, до їхнього живописного ефекту" (див.: *Пастон Э.* — Указ. соч. — С. 14).

В. Васнецов. Богоматір з Дитям. 1885—1896. Фрагмент композиції. Розпис центральної апсиди Володимирського собору у Києві.

В. Васнецов. Христос Вседержитель. 1885—1896. Фрагмент композиції. Ескіз розпису головного купола Володимирського собору у Києві.

що породжує відчуття далекого небесного руху, який притишується внизу, де темніші й густіші маси синьо-рожевих хмар немов застигають під її ногами. Це відчуття ще помітніше у легкому, немов світанковому подиху повітря, що розвіває пружно-важкі бганки вбрання Богородиці, грає крилами херувимів і серафимів, рухає освітлені далекими невидимими золотавими променями (сонця? Божественного світла?) легенькі хмарки на золотому небі, вгорі всипаному зорями і ще темному, а внизу в прориві хмар уже сяючому першими променями світанку...

Уся композиція чудово передає величне наближення Цариці Небесної, у бездонно глибокому погляді якої — передчуття трагічної жертви і мужня готовність до випробувань, а в жесті трепетно-прекрасних материнських рук — намагання захистити і зберегти своє Дитя, котре вона несе назустріч людям... Світло, що струмує за далекими обріями, — це світло нового прекрасного життя, безсмертного і вічного, заради якого вона і прийшла у цей світ...

Образне й колоритне звучання запрестольного зображення Богородиці є своєрідним камертоном для всього комплексу розписів. Його велично-піднесені урочисті ритми і барви, що звучать як божественний хорал, уособлюють величну ідею нового життя.

Праця над розписами Володимирського собору стала найважливішою творчою подією в житті В. Васнецова. Не всі задуми й уявлення митця про величні образи знайшли своє адекватне втілення. Але саме прагнення створити

високий художній стиль мало важливе значення для поступу мистецтва. На новому етапі розвитку проблема художнього синтезу різних видів мистецтва розв'язувалась із урахуванням досвіду великих епох розквіту і водночас розумінням того, що на початок XX ст., при переході до мистецтва нового часу синтез мистецтв був значною мірою втрачений. Тому перед митцями постало завдання повернути його на новому, вищому рівні.

Саме на шляхах рішення цієї проблеми і відбувалося становлення світобачення В. Васнецова. Художник вважав віднайдення втраченої єдності станкового, прикладного і монументального мистецтва своєю життєвою місією. Ідеалом такого єднання Васнецов визнавав не принципи мистецтва модерну, а мистецтво, побудоване на традиційній владі канону. Та, незважаючи на це, його пошуки краси, великої зображальної художньої форми були надзвичайно важливими для монументального мистецтва кінця XIX — початку XX ст., саме для того річища, котре зверталося до національних традицій.

Васнецову належить і образ Христа Вседержителя в головному куполі собору. Це величезне (один лише лик Христа — 5 кв. м х 4,47 кв. м) зображення Ісуса, котрий піднятою правицею благословляє світ, а в лівій руці тримає розгорнуте Євангеліє, на сторінках якого читаються слова: "Азъ єсмь свѣт миру, ходѧй по Мнѣ..." Висока духовність і могутня сила образу Боголюдини, створена художником, стає немов камертоном для звучання інших образів розписів. Внизу у фризі барабана головного купола знаходиться сцена "Радість праведних про Господа", або, як ще її називають, "Переддвер'я Раю". Це багатобарвне зображення складається з численних і експресивно змальованих окремих фігур і груп праведників, котрі немов линуть звідусіль до того залитого світлом місця, що і є Раєм, перед яким непорушно й велично застигли три архістратиги. Круглий фриз завдяки яскравому освітленню з широких вікон купола, дванадцять отворів яких освітлюють купол і фриз під ним, надає розпису особливо урочистого й емоційного звучання. Тут і "ветхий денми", як Бог Саваоф, ще сповнений сил сивобородий старець праотець Адам, створений "по образу і подобію" Божому, і його супутниця Єва, за ними юнак з натхненним обличчям і простертими до Раю руками — Авель, а на віддалі, в глибині, ніби легка хмаринка, група немовлят — спогад про невинно забитих дітей у Віфлеємі, і прощений злодій, розіп'ятий, як і Христос, і Марія Магдалина з алебастровою вазою в руках, і темнолика, суха й засмагла жінка з довгими сивими косами — Марія Єгипетська... Усі постаті композиції пронизані одним поривом, одним настроєм — після земних страждань прилучитися до вічного блаженства в Раю. Цю ідею безкінечності художник утілює в єднанні всіх персонажів, душевному пориванні їх до вищого, світлого буття.

Так само експресивні й величні образи розписів у плафоні головного нефа — "Розп'яття" і над ним "Вседержитель", або "Бог-Отець". Мертвий Христос на хресті, в заплющених очах на прекрасному обличчі, у нахилі голови читається потойбічний спокій, всі земні тортури і страждання вже відійшли, і він, підтримуваний ангелами, лине до Бога-Отця, що перебуває у "великій печалі". Постать Христа, напівприкрита білими крилами ангелів, і чорний хрест — усе стрімко летить угору. Серед темних хмар з одного боку ледь видніється гострий серп місяця, з другого — червоне, немов налите кров'ю сонце...

В. Васнецов. Радість праведних про Господа. Переддвер'я Раю. 1885—1896. Фрагмент композиції. Ескіз розпису барабана головного купола Володимирського собору у Києві.

За драматичним напруженням, емоційною експресією з цим розписом перегукується сцена "Страшного суду" на задній стіні собору, обабіч вхідних дверей і над ними. У центрі композиції стоїть архангел у чорних шатах зі здійнятими догори руками: в одній він тримає сувій із печаттю, а в другій — терези. Збоку від нього і обабіч дверей розгортається дійство останнього суду. На трубні звуки ангелів, котрі кличуть людей на суд, встають живі й мертві, праведні й грішні, з надією прямуючи до архангела. Зведена до мінімуму, майже монохромна колірна гама посилює відчуття надприродності події. Суворий і скорботний лик архангела, контраст настроїв світлої надії та безмежного розпачу серед натовпу людей, динамічні фігури ангелів, бурхливі води і квітучі дерева — усе покликане розповісти про кінець світу, коли час зупиниться.

Ця сцена відокремлюється густою білою хмарою від світу надхмарного, небесного, де возсідає Христос, до якого в молитві за людей припала Богородиця. У Христа в руках хрест і Євангеліє, біля ніг — символи Божественного

Слова: орел, лев, тілець. На передньому плані — Іоанн Хреститель, за Христом і Богородицею — архангели, за ними сидять апостоли, а вдалині — ангели, херувими, серафими, і все небо прорізане спалахами блискавиць.

Художник надзвичайно виважено побудував усю концепцію розписів з їх психологічним впливом на людину, котру в храмі немов стрічає Богородиця зі своїм Божественним Дитям на апсиді центрального нефа, і вона ж, у сцені "Страшного суду" на задній стіні собору, молить свого Сина за всіх людей...

Пензлю В. Васнецова належить увесь цикл розписів (включаючи й орнаменти) головного корпусу собору, від центрального входу і до вівтаря. Ним же розписані й бічні сторони колон, що обмежують головний корпус. На них художник зобразив давньоруських святих. На відміну від драматичних сцен "Страшного суду", дія якого розгортається на червоногарячому, немов вогняному небі, і трагедійності образів, розписи В. Васнецова, присвячені "Хрещенню святого князя Володимира" і "Хрещенню киян", пройняті просвітленою духовністю, загальною піднесеністю стану і створюють враження оптимізму і краси того, що відбувається. Сцени "Хрещення..." багатофігурні, дійовими особами в них є князь Володимир, візантійське духовенство, дружина князя, корсунські воїни, жебраки і прощені розбійники, а в сюжеті "Хрещення киян" — князь Володимир, княгиня Анна в уборі візантійських цариць, святителі, духовенство, воїни-дружинники зі списами і величезний натовп народу за ними. Люди, що першими хрестились у дніпровських водах, показані в момент хрещення. Своїм урочистим строєм і теплою, тонко розробленою колористикою ці композиції викликають почуття, протилежні тим, які породжує споглядання вражаючих сцен Страшного суду і Голгофи. Атмосферу святкової урочистості створюють як барвисті, щедро прикрашені шати героїв, так і промені світла, що, вияскравлюючи головні моменти, линуть з надхмарних висот, де возсідає Христос в оточенні ангелів.

Таким самим контрастним забарвленням позначені й образи святителів та мучеників давньоруської церкви. Зовсім юні князі Борис і Гліб зображені в князівських шатах, з хрестами в руках (символ їхньої мученицької смерті), сповнені смирення, печалі й приреченості. Натомість пломенисто-натхненні й суворі лики Антонія і Феодосія Печерських, засновника Троїце-Сергієвої лаври Сергія Радонезького, Митрополита всія Русі Алексія, а також святителів вселенської і руської церкви на південній стіні олтаря, привертають до себе увагу силою духу і стоїцизмом. Їхні аскетичні, в чорних обладунках видовжені постаті виразно читаються на білих стінах золотокупольного собору.

Образи пророків Мойсея, Ісайї, давньоруського іконописця преподобного Аліпія, апостола Андрія Первозваного, Нестора Літописця трактовані В. Васнецовим як утілення могутньої внутрішньої сили, що давала їм наснагу до останнього подиху служити вищій ідеї — нести світло християнської віри і любові до всього сущого на землі.

Крім величезної кількості образів Богородиці, Христа, Бога-Отця, святих, святителів тощо, В. Васнецову належать численні орнаменти, що, органічно сполучаючись з розписами, майже суцільно вкривають стіни собору. Зображення екзотичного пальмового листя, гірлянд квітів, виноградних лоз, що переплітаються з хрестом, — найпоширеніші серед орнаментальних композицій В. Васнецова. Прикрашаючи й оживляючи всі сцени розписів, орнамент служить і

суто композиційній меті, об'єднуючи окремі сюжети і сцени в єдине ціле.

Розписуючи храм, В. Васнецов одночасно був і координатором та організатором розписів. Погоджуючи окремі ідеї та концепції з А. Праховим, він мав незаперечний авторитет серед інших митців, які працювали поруч. Крім В. Васнецова, найпомітнішу частину образів іконостасів (чотири в бокових навах, композиції "Різдво" і "Воскресіння") виконав його молодший колега — Михайло Нестеров. Еволюція його як майстра монументального образу була швидкою і плідною. Якщо в початкових своїх роботах Нестеров перебував під впливом васнецовських творів, то згодом, причому за досить короткий час, завдяки інтенсивному вивченню законів монументальних розписів, студіюванню давніх мозаїк і фресок, зумів виробити свій оригінальний стиль.

Ліризм як особлива риса творчого характеру митця поетично забарвлює створені ним образи, надаючи їм проникливого звучання. На відміну від насичено-стриманих, немов приглушених барв і експресивних силуетів васнецовських композицій, нестеровські розписи мають світлий бузково-сріблястий колорит, ніжні, наче уповільнені у своїх рухах силуети і позначений елегійністю загальний настрій.

Обдарування проникливого психолога-портретиста сприяло тому, що образи святих у нього несуть ліричне і поетичне начало, притаманне живій і смертній людині. Його святі — Варвара та княгиня Ольга, забарвлені індивідуальною неповторністю вигляду реально існуючих жінок, сучасниць художника, видаються напрочуд життєвими й поетичними. Прагнучи надати зображенням особливої переконливості, художник і в змалюванні оточення вдається до конкретизації природних мотивів, уводячи елементи суто реалістично трактованих краєвидів, що деякою мірою суперечить природі монументального твору, однак сповнює образ витонченою духовністю, додає до загального звучання проникливої ноти.

У композиції "Богоявлення" М. Нестеров, завдяки активній ролі пейзажу (оповиті блакитним маревом далекі гори, ніжні зелені паростки), надає щемливої гармонії та краси духовному оновленню, єднанню людини і природи.

Разом із М. Нестеровим, з художників, що вже мали досвід творчої роботи в соборі, як зазначалося, працювали Володимир Менк (1856—1920), пензлю якого належать композиція "Стрітення Господнє", зображення Михаїла Тверського та Михаїла Чернігівського на стовпах, а також художники О. Сведомський і П. Сведомський, В. Котарбінський, участь котрих привнесла нові нюанси в загальне спрямування і концепцію образів.

Так, у композиціях "Тайна вечеря" і "Христос на хресті", виконаних П. Сведомським і В. Котарбінським, важливого значення набуває освітлення, що надає сценам вигляду правдивої події. Це і в спокої "Тайної вечері", і в трагізмі розп'яття ("Христос на хресті"), де на тлі палаючих на обрії заграв і густого мороку майже чорного неба вимальовується постать Христа, оточена і тими, хто прийшов оплакувати його, і хто стоїть на сторожі тіла Спасителя. Почуття персонажів, незважаючи на скорботу і відчай, немов приглушені, стишені, увага поділяється майже рівномірно між їхніми обличчями, жестами та вбранням, а також оточенням.

П. Сведомський, будуючи композицію "Воскресіння Лазаря" на контрасті світла і темряви, не спромігся, однак, наповнити образи внутрішнім напруженням, як це бачимо у Васнецова. Опо-

В. Котарбінський. Моління про Чашу. 1885—1896. Розпис Володимирського собору у Києві.

відальне начало в нього превалює і в композиції "В'їзд Господень в Єрусалим", і в сцені "Ісус перед Пілатом". Добротно намальовані, грамотно скомпоновані зображення вдало відтворюють архітектурний простір, вбрання та антураж того часу, підкреслюючи вірогідність зображуваної події, але не розкриваючи почуттів і настроїв її учасників, чим і відрізняються від розписів Васнецова. Проте в цьому теж варто угледіти вдалу режисуру розписів. На накалі почуттів, який властивий васнецовським сценам, було б неможливо побудувати всі сюжети, бо вони надто сильно впливали б на присутніх у храмі. Натомість чергування спокійніших ритмів і абрисів композицій В. Котарбінського та П. Сведомського і напружено-драматичних васнецовських зображень

вдало втілює продуману концепцію розписів головного творця соборного живописного ансамблю — В. Васнецова.

П. Сведомський написав три перші дні творіння, в які Господь благословляє бесплотних духів, єдиних у безмежному океані світла, відділяє земну твердінь від вод, що тепер слухняно плинуть у визначених Творцем берегах, коли зароджується перше життя. Наступні ж дні творіння, коли Господь-Творець прикрасив небо світилами й зірками, створив птахів та тварин і насамкінець вдихнув безсмертну душу в щойно створену людину, написав В. Котарбінський. Одним із найвдаліших розписів В. Котарбінського є "Моління про Чашу". Художник зумів передати глибоке заціпеніння стражденного Христа в передчутті жахливої смерті за допомогою образів нічної природи — освітлене місяцем далеке місто, темні дерева, колючі будяки й немов заснулі під холодним місячним сяйвом сумовиті голівки маків, що здаються передвісниками вічного сну.

До участі в розписах був запрошений і М. Врубель, роботи якого в Кирилівській церкві сподобалися не тільки А. Прахову, а й В. Васнецову (він прибув до Києва 1885 р., коли відновлення Кирилівської церкви уже було закінчене). Врубелю доручили написати ескізи кількох сюжетних композицій, з яких він виконав три варіанти "Надгробного плачу", "Воскресіння Христа", "Вознесіння", "Моління про Чашу", а також ескіз постаті "Ангела зі свічею й кадилом" (усі — 1887). За свідченням М. Нестерова, ескізи надзвичайно подобались і А. Прахову, і В. Васнецову, але до виконання не були прийняті. Голов-

М. Врубель. Ангел зі свічею й кадилом. 1887. Папір, акварель. Ескіз розпису Володимирського собору у Києві. Київський музей російського мистецтва.

на причина цього — образне і стильове розходження і з розписами Васнецова, і з самою програмою розписів Прахова—Васнецова, основним завданням якої було “осмислення релігійної історії духовної культури Росії”, а загальною темою живопису собору стала “історія руської віри” [63] — тобто в розписах переважала національна ідея. В той же час у творах М. Врубеля, де, за словами Г. Вагнера, гармонійно зливаються “безтілесність, одухотвореність і неземна краса” і які нагадують кращі візантійські мозаїки, “національне начало повністю розчинене у вселенському” [64]. Таким чином, вони випереджали час, випереджали тогочасну традицію трактування образу Христа і святих, зокрема, розходилися з трактуванням Васнецова, який прагнув знайти “образ світового Христа”, а Врубель — надсвітового. Цю лінію образних шукань він продовжує і в полотні “Христос на Оливковій горі” (“Моління про Чашу”, 1887), виконаному для Мотовилівської церкви під Києвом, де був маєток Тарновських.

Проте відмова художникові (вона боляче вразила його) мала своїм наслідком і те, що була штучно перетята, перервана, як пише Г. Вагнер, “найбільш жива, найбільш одухотворена лінія пошуку істини буття, яку започаткував у 1884 році своєю творчістю М. О. Врубель” [65].

Митець, ескізи розписів якого не були затверджені будівельним комітетом собору, взяв участь у виконанні орнаментів (збереглися ескізи оформлення вікон і темпера “Павичі”, 1887), залучивши на допомогу учнів школи М. Мурашка — Віктора Замирайла (1868—1939) та Степана Яремича (1869—1939). В. Замирайло — виконавець майже всіх шрифтових написів у соборі, за винятком розташованих у центральній наві. Врубелівські орнаменти відрізняються від васнецовських не тільки мотивами (він творив узори із золотих колосків, павиних пер, хвої і золотих шишок сосни та ангельських голівок) чи колірною гамою, а й самим ритмом, в якому переважали імпульсивне напруження і тривожні лілово-зелені, тьмяно-мерехтливі насичені барви. Орнаменти створювали також Леонід Ковальський і Андрій Мамонтов — син славнозвісного Сави Мамонтова, талановитий, передчасно померлий художник.

З інших учнів школи Мурашка в соборі працювали Сергій Костенко, Микола Пимоненко, Олександр Курінний та Григорій Бурданов.

Значення і новий характер стінопису Володимирського собору розуміли вже сучасники художників. Так, відомий російський письменник, публіцист і філософ Василь Розанов 1907 р. в газеті “Новое время” писав: “Про Нестерова, про Васнецова можна сказати, що вони обидва змінили характер православного російського живопису, внісши в його епічні тихі води струмінь музики, лірики й особистого начала. Сутність же православ’я вони безмежно змінили. Просто вони здолали її своїм талантом ...” [66]. Розписи Володимирського собору, освяченого 20 серпня 1896 р., стали певним зразком і каноном для багатьох храмів тодішньої Російської імперії (як раніше згадані однойменний собор у Варшаві чи храм у Гусь-Хрустальному в Росії). У розписах культових споруд України простежується не просто наслідування розписів Володимирського собору в Києві, а пряме перенесення їх на стіни тогочасних новобудов. Прикла-

[63] *Пастон Э.* Указ. соч. — С. 14.
[64] *Вагнер Г.К.* Указ. соч. — С. 67.
[65] Там само. — С. 68.
[66] *Розанов В.В.* Сумерки просвещения. — Москва, 1990. — С. 305.

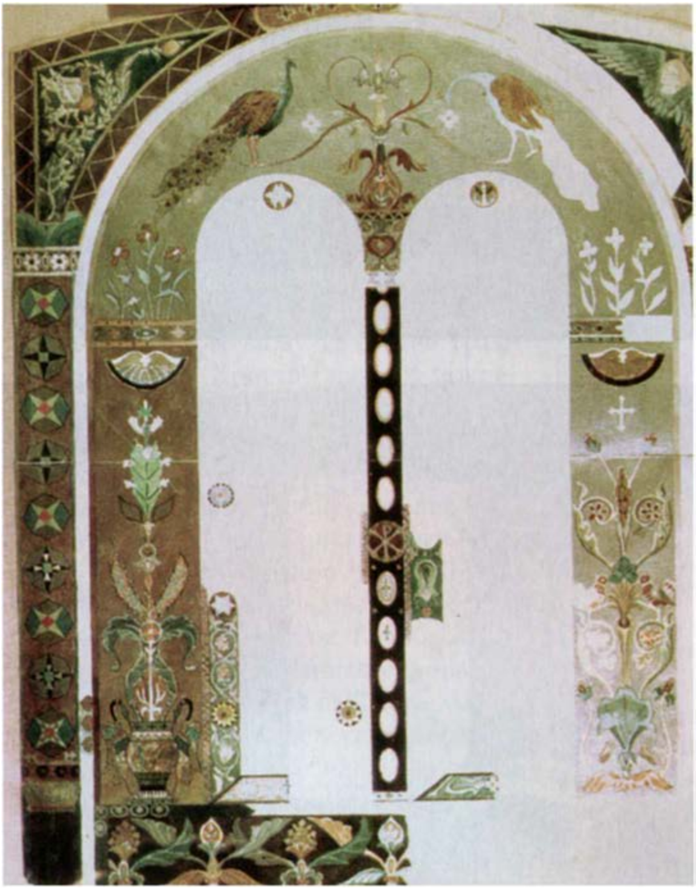
М. Врубель. Надгробний плач. 1887. Папір, акварель. Ескіз розпису Володимирського собору у Києві. Київський музей російського мистецтва.

М. Врубель. Надгробний плач. 1887. Папір, акварель. Ескіз розпису Володимирського собору у Києві. Київський музей російського мистецтва.

дом можуть бути церкви у Галичі 1912 р. та Острозі, у Полтаві 1895 р., Ізмаїлі та Болграді (Білгороді) Одеської області. Розписані художником П. Піскарьовим у 1912—1914 рр. Покровський собор в Ізмаїлі та Преображенський у Болграді (Білгороді) за архітектурою та системою живопису на стінах нагадують Володимирський собор, як і собор Трьох Анастасій у Глухові (початок XX ст.).

Крім тенденцій, характерних для розписів Володимирського собору в Ки-

М. Врубель. Павичі. 1887. Папір, темпера. Ескіз розпису Володимирського собору у Києві. Приватна збірка, Москва. Публікується вперше.



М. Врубель. Орнаментальні мотиви з павичами. 1887. Папір, акварель. Ескіз розпису вікна Володимирського собору у Києві. Приватна збірка, Москва. Публікується вперше.

єві, у монументальному мистецтві України кінця XIX — початку XX ст. прикметні й інші спрямування в пошуках нового стилю, особливо помітний вплив модерну. З цим пов'язані імена російських майстрів — архітектора Олексія Щусєва (1873—1949) й художника Миколи Реріха (1874—1947).

За проектом О. Щусєва був зроблений (на місце втраченого) головний іконостас Успенської церкви Києво-Печерської лаври, розмальована Трапезна (там само). Розписи, позначені глибоким знанням релігійних канонів і усталених сюжетів, здійснювали художники Іван Їжакевич, Федір Данилов (1863—1927), Петро Верещагін (1836—1886), Георгій Попов (1858—?) та інші вихованці іконописної майстерні Києво-Печерської лаври за всіма законами академічного олійного живопису, перенесеного на площину стіни. Тьмянистий зелено-бру-

натний колорит з яскравішими вкрапленнями бузково-блакитних, вохристих, червонястих тонів, великий розмір зображених фігур створюють певне звучання і настрій інтер'єру, візуально збільшуючи та драматизуючи його.

Тенденції оновлення давніх і значною мірою втрачених розписів торкнулися й інших споруд Києво-Печерської лаври. Серед них одна з найдавніших — Троїцька надбрамна церква (XII ст.), стінопис якої, виконаний на початку XVIII ст., в черговий раз поновлювався в 1900—1902 рр. Виконували ці роботи лаврські майстри на чолі з художником В. Соніним. Найбільших змін зазнав головний вхід до церкви і зовнішні стіни, помітні зміни і всередині.

Чи не найвиразнішим зразком проникнення нового стилю в монументальне мистецтво є живопис на стінах церкви Всіх Святих (XVII ст.), здійснений учнями лаврської іконописної майстерні під керівництвом І. Їжакевича. Особливо характерним для шукань модерну є розписи вхідної галереї притвору церкви, виконані Охрімом Судоморою (1889—1968). Стилізовані пальми органічно стеляться по стінах і стелі галереї, ритмізуючи простір і наповнюючи його пульсуванням краси вишуканих живописних сполучень потемнілих від часу темно-брунатних і темно-зелених та вохристо-темно-червоних барв, оживлених ударами золотих полисків, з використанням сусального золота.

Ікони в кіоті 1903 р. теж виконано в стилі академізму, як і в Трапезній церкві, бо пейзажі, на тлі яких змальовано постаті святих, трактуються досить конкретно і реалістично, але в цій суперечності окремих складових виявляється загальна тенденція модерну в монументальному живопису.

Так вирішений стінопис головного входу до Києво-Печерської лаври, виконаний художниками Охрімом Судоморою, Федором Коновалюком (1890—1984), Г. Тимківим, В. Лукіним, В. Сидоренком та В. Шуршиковим. Ця група також працювала над фігуративними розписами під керівництвом І. Їжакевича.

Творчість І. Їжакевича-монументаліста майже не вивчена і на сьогодні, а тим часом його доробок у цій галузі становить вагомий внесок у загальну динаміку стінопису, збереження його традицій. Разом із групою своїх учнів він розписав 1912 р. Покровську церкву-мавзолей на козацьких могилах у селі Пляшевій (нині Рівненська область).

Сцени страстей Христових на стінах інтер'єру церкви, одинадцять великих історичних композицій на церковних мурах і величезна багатофігурна фасадна композиція у вигляді арки "Розп'яття" (Голгофа) на зовнішній частині західного фасаду — такий далеко не повний перелік робіт, присвячених увічненню пам'яті героїв козацької битви з поляками 1651 р. під Берестечком.

Повертаючись до згаданих тенденцій візантинізму в модерні, представлених розписами М. Реріха, слід, передусім, згадати Троїцький собор Почаївської лаври (1910 р.), де разом із М. Реріхом працював художник В. Щербаков. Собор був збудований за проектом О. Щусєва у 1906—1912 рр. у стилі храмових споруд XI—XII ст. Мозаїку південного порталу за ескізом М. Реріха виконав В. Фролов. У композиції "Спас Нерукотворний" художникові вдалося досягти синтезу з архітектурою, оскільки простір інтер'єру і екстер'єру храму органічно взаємозв'язаний з умовним простором мозаїки. Тема входу, брами-дверей (як переходу з реального простору в містичний) — одна з найпоширеніших у творчості М. Реріха — тут вирішується органічно й оригінально. Постаті святих князів, розміщені внизу композиції, немов стрічають прочан на сходах храму. А

В. Кричевський, К. Мощенко. Керамічний герб м. Миргорода на фасаді будинку Полтавського губернського земства. 1903—1907.

В. Кричевський, К. Мощенко. Керамічний герб м. Пирятина на фасаді будинку Полтавського губернського земства. 1903—1907.

вгорі — зображення Спаса Нерукотворного на тлі Небесного Єрусалима — втілення образу Царства Божого. Таким чином, святі князі є немов посередниками між людьми і Богом, між світом земним і небесним. Золотий німб Спаса, стримано-насичені барви, символічне рішення простору й монументалізованих постатей нагадують традиції та прийоми монументального мистецтва Київської Русі.

З інших робіт М. Реріха на теренах України найзначнішими є монументальні мозаїки в церкві села Пархомівки (Київська область), спорудженій архітектором В. Покровським у 1903—1906 рр. Особливо виразна — велика мозаїчна композиція "Покрова", вміщена над головним входом до церкви. Своїм мажорним, барвистим колоритом, де переважають біло-сині та червоно-чорні кольори, лаконізмом композиції вона нагадує давньоруські мозаїки, але звучання її наближене до сучасності.

У час поширення модерну поряд з тенденціями до відродження давньоруських монументальних традицій на початку XX ст. в монументальному живопису все помітнішими стають спроби відродження українських народних традицій у будівництві та стінописах. Класичним взірцем українського стилю став будинок Полтавського земства, споруджений у 1903—1907 рр. архітектором Василем Кричевським, котрий був автором як зовнішнього, так і внутрішнього його оздоблення. Тут досягнуто органічного синтезу архітектури, живопису й орнаментики.

Орнаментальні композиції головного вестибюля, майоліковий фриз попід дахом, вітражі в центральних вікнах над головним входом, вітражні вставки у дверях, над балконом для публіки та інші композиції складаються з геометризованого або наближеного до геометричності рослинного орнаменту, створеного митцем на основі глибокого вивчення народного мистецтва.

Три панно в залі засідань, виконані С. Васильківським, М. Ткаченком, М. Самокишем за участю М. Беркоса та М. Уварова, дещо порушували цю єдність характером композицій, вирішених у дусі станкових багатофігурних сцен або пейзажів. Написані олією на полотні сюжети з української історії — "Обрання полковником Мартина Пуш-

В. Кричевський, К. Мощенко. Керамічний герб м. Прилуки на фасаді будинку Полтавського губернського земства. 1903—1907.

каря”, “Чумацький Ромоданівський шлях”, “Козак Голота” — з просторовими рішеннями пейзажного тла, детально розробленою перспективою, хоча й сприяли зоровому збільшенню простору самого інтер'єру головного залу, однак не зовсім відповідали вишуканій стилізації загального оформлення споруди та її інтер'єрів. Так само й орнаментальне обрамлення цих композицій, над якими С. Васильківський працював пізніше, випадало із загального характеру орнаментів, вирішених В. Кричевським з граничною виразністю й органічним узагальненням. Та, попри всі прикрості з порушенням внутрішнього ансамблю оздоблення, Полтавське земство і на сьогодні залишається унікальним зразком творчого використання традицій народного мистецтва.

Монументальне оздоблення Одеського оперного театру, виконане у 80-х роках XIX ст. віденським майстром Лефлером, нагадує розписи доби рококо. Вісім панно на плафоні головного залу для глядачів прикметні чергуванням сюжетних зображень та амурів на тлі блакитного неба. Дещо видовжені чотири тематичні композиції завдяки орнаментальному обрамленню досить гармонійно поєднуються із зображеннями амурів, що виконують роль декоративних цезур у розписах плафона.

Якщо Оперний театр або, вірніше, його інтер'єр перегукувався з ремінісценціями рококо, то в оформленні Одеської біржі, здійсненому під керівництвом архітектора О. Бернардацці відчувається відгомін італійського Ренесансу. Проте авторам не зовсім вдалося створити гармонійний ансамбль, до кінця витримати обраний стиль. Це, зокрема, стосується праць Миколи Каразіна (1842 — ?), якому належать фризи і вставки над дверима великого залу, виконані у 1894—1899 рр.

Шляхи монументального мистецтва Західної України, позначені тією самою

В. Кричевський. Вітраж у залі будинку Полтавського губернського земства. 1903—1907. Реставрований у 1960-х рр.

С. Васильківський (за участю М. Уварова). Обрання полковником Мартина Пушкаря. 1906—1907. Картина-панно в залі будинку Полтавського губернського земства.

С. Васильківський (за участю М. Беркоса). Козак Голота. 1906—1907. Картина-панно в залі будинку Полтавського губернського земства.

спрямованістю, що і в Східній Україні, вирізнялися більшою наближеністю до західноєвропейських тенденцій.

Особливо помітних зрушень у пошуках нового стилю зазнало західноукраїнське монументальне мистецтво на зламі XIX—XX ст., коли поширився вплив модерну. В цей час було створено чимало розписів громадських і культурних закладів у Львові, Ужгороді, Чернівцях, Мукачевому, багатьох сільських та міських церквах західних провінцій.

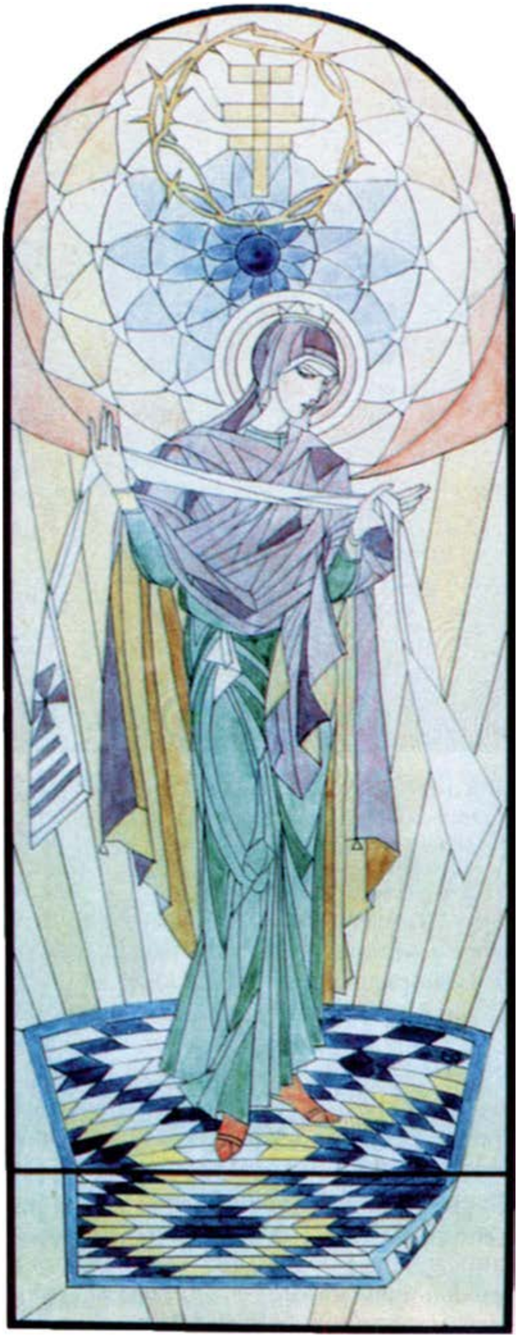
Однією з найприкметніших тогочасних пам'яток є Театр опери та балету (тодішній Міський театр) у Львові, спроектований архітектором Зигмундом Горголевським, розписаний художниками Т. Рибковським, Олександром Авгу-

М. Сосенко. Бандурист. 1912—1915. Фрагмент розпису інтер'єру Музичного інституту імені Миколи Лисенка у Львові.

П. Холодний. Моління про Чашу. 1920-ті рр. Полотно, олія. Національний музей у Львові. Публікується вперше.

стиновичем (1865—1944), Станіславом Качор-Батовським (1866—1946), Зигмундом Розвадовським (1870—1950), Станіславом Рейханом (1858—1919) і Генріком Семирадським (1843—1902). Вишуканим за виразністю композицій і колірним розв'язанням є пишне оформлення залу, виконане під керівництвом С. Рейхана. І живопис круглого плафона в залі, де в десяти секторах уміщені алегоричні постаті прекрасних жінок, уособлення різних видів мистецтв — музики, танцю, драми тощо, і дванадцять панно, що зображують пори року на стінах вестибюлів, витримані в романтизованому ключі, з переважанням світлих рожевозеленавих і блакитно-бузкових барв. Такою ж ошатною і гармонійною виглядає парадна декоративна завіса. Вона являє собою велике барвисте панно пензля Г. Семирадського "Музи на Парнасі" (1890-ті рр.) [67], теж позначене рисами романтизації образів давньогрецьких богинь — покровительок мистецтв і наук (Талію, Мельпомену, Терпсіхору, Ерато), богинь долі (Фортуну) і справедливості (Феміду). Мальовничі групи прекрасних юнок зображені біля підніжжя колісниці Аполлона. Вся композиція з боків обрамлена великою орнаментальною каймою, що надає завісі особливої урочистості. Яскраві сцени

[67] Картина-панно "Музи на Парнасі" була подарована Г. Семирадським театру на честь його відкриття 1900 р.



П. Холодний. Богоматір. 1920-ті рр. Папір, акварель, туш. Ескіз вітража для Успенської церкви у Львові. Національний музей у Львові.

народних гулянь на тлі гірських зимових краєвидів у фойє другого поверху — також вдалий приклад розв'язання монументального образу.

Декоративно-сюжетні розписи Львівського політехнічного інституту (1872—1877, архітектор Ю. Захаревич) позначені рисами типової для того часу еклектики, коли в оформленні однієї споруди художники вдавалися до традицій ренесансу і класицизму, а суто натуралістичні форми поєднувалися зі стилізованими. З-поміж інших приміщень доречністю й витриманістю стилю вирізняється розпис актового залу, виконаний за ескізами Я. Матейка, польськими майстрами В. Тетмайєром, Л. Деляво, В. Водзиновським, С. Стражинським і К. Лускіним.

Видатним майстром стінопису постає Модест Сосенко (1875—1920) в оформленні Музичного інституту (1915) у Львові. Новаторство у зверненні до народних образів і мотивів, у самих прийомах декоративного рішення, активне використання традицій народного мистецтва — давніх рукописів та гаптування — характеризують настінні композиції будівлі. Вдале колірне забарвлення із застосуванням золота, органічне поєднання орнаментального обрамлення і тематичних сюжетів чи окремих постатей козаків, лірників, бандуристів, селянських хлопчиків і дівчаток з народними музичними інструментами створюють то плавні, то рвучкі й насичені лінійні та силуетні ритми, що асоціюються з музикою. Особливо вдалим є оформлення концертного залу інституту, де в центрі великого плафона, прикрашеного яскравим орнаментом, зображено трьох танцюристок і козака-бандуриста, постать якого, обрамлена барвистими квітами, чітко виділяється на тлі чистого золотаво-світлого неба.

Монументальні вітражі Петра Холодного для Успенської церкви у Львові (1925—1931) та розписи каплиці Ду-

П. Холодний. Деісус. 1926—1927. Дерево, темпера. З іконостаса каплиці греко-католицької Духовної семінарії у Львові. Національний музей у Львові. Публікується вперше.

ховної семінарії (1929) стали не лише важливим етапом у діяльності митця, а й помітним явищем в усьому українському образотворчому мистецтві.

У 1928 р. було встановлено три вітражі — "Архангел Михаїл", "Богородиця Запорізька Покрова", "Архангел Гавриїл". Решта виконана вже після смерті художника і 1937 р. встановлена в південній стіні нефа церкви. Це композиції "Святі ченці Антоній та Феодосій Печерські і літописець Нестор", "Святий Володимир та Ольга, Борис і Гліб", "Петро Конашевич-Сагайдачний, інші гетьмани, міщанин Корнякт, жіноцтво та козаки". Уже сама хронологічна послідовність сюжетів цих вітражів розкриває основний задум художника — дати віхи історичного минулого свого народу, втілити образи видатних діячів і героїв боротьби за національне відродження України.

Усі вітражі Успенської церкви об'єднані єдиним задумом, що простежується в гармонійному розвитку пластичної ідеї кожного наступного твору. Масштабно трактовані постаті помітно зміщені ліворуч, залишаючи праворуч простір для тла. Персонажі зображені на смузі квітучого "позему", уособленні земної тверді, що свідчить про перегуки з українською іконою XVII ст. Досконала майстерність у побудові вітражного образу, чисті й прозорі кольори, ви-

тонченість силуетів постатей, увага до найдрібніших деталей та підпорядкування їх загальному задуму роблять ці твори значним набутком українського монументального мистецтва.

Найвизначнішими творами цього різновиду мистецтва на Буковині є розписи ансамблю Палацу митрополитів у Чернівцях, збудованого в 1866—1880 рр. чеським архітектором Й. Главкою. Художнє оформлення здійснили чеські художники Карл Свобода, Карл Йобст та українські — Епамінандос Бучевський (1843—1891) та Євген Максимович (1866—1922). Орнаментальний живопис вкриває всі стіни мармурового залу, об'єднуючи в одне ціле релігійні та історичні композиції, де простежується спроба мовою мистецтва розповісти про історію буковинського краю.

Монументальний живопис довгий час був визначальним видом художньої діяльності на Закарпатті, тому тут важко знайти майстра, котрий хоча б раз не звертався до церковних розписів чи іконопису, бо це для художників був основний засіб до існування. Юлій Віраг і Фердинанд Видра, Гнат Рошкович (1854—1915) і Йосип Бокшай (1891—1975) значну частину свого життя присвятили релігійному мистецтву.

Гнат Рошкович, плідний і різнобічний художник, після навчання в Парижі та Мюнхені повернувся до Ужгорода й досить активно працював як монументаліст. Він створив образи́ для соборної церкви у Пряшеві (1881), фрески в Синайській церкві поблизу Земплина (1888), російському соборі в Пряшеві (1894—1895). З числа подібних робіт вирізняється розпис соборного храму в Кечкеметі (1899), де найвдалішими є колоритні постаті угорських селян. Вершиною творчості Г. Рошковича-монументаліста є розпис залу св. Стефана в Будинському королівському палаці (1896). При всій традиційності й умовності художньої концепції він виявляє себе майстром глибоких психологічних образів, що привертають до себе увагу переконливою життєвою достовірністю.

Розписи монастирської церкви на Чернечій горі поблизу Мукачева, виконані Ю. Вірагом (1906—1913), засвідчують значний мистецький хист художника і водночас його невеликі можливості як майстра-монументаліста.

Вправнішим монументалістом виступає в цей час Й. Бокшай, котрий розписав плафон кафедрального собору та митрополичі палати в Ужгороді. Особливо вдалою була композиція "Воздвиження Хреста" на плафоні кафедрального собору, виконана в яскравих теплих тонах. Глибоке відчуття законів стінопису, досконалий рисунок і переконливість образів характеризують його монументальні праці.

Серед інших західноукраїнських художників, для яких стінопис грав велику роль, були Теофіл Копистинський, Корнило Устиянович, Михайло Осінчук та Микола Федюк. Цей бік їхньої творчості нині майже невідомий, тому про нього можна говорити лише в загальних рисах, підкреслюючи пошуки образу, наближеного до візантійського канону в М. Осінчука чи декоративного начала у М. Федюка і Т. Копистинського.

Монументальний живопис кінця XIX — початку XX ст., як і все українське мистецтво, переживає складні часи новітніх шукань, активного звертання до традицій минулого, до національного образу, збагаченого художніми надбаннями попередніх етапів розвитку. У цей період яскраво простежується вплив модерну у поєднанні з пошуками стилю, спорідненого з візантійськими традиціями, активне застосування засобів і прийомів народного мистецтва, народної творчості, яка в цей час стає справжнім невичерпним джерелом художнього розвитку й пластичного оновлення.

5.3. Графіка першої половини XIX ст.

Рисунок і гравюра. Рисунок як основа графічного і всього образотворчого мистецтва має глибоке коріння в українській художній культурі. Уже в часи Київської Русі він сягає високого рівня, що засвідчують графічні прикраси рукописних книг. Поруч з давніми мініатюристами, якими часто були самі переписувачі книг, працювали й так звані "рисівники", котрі виконували рисунки для мініатюр, заставок або для збільшених початкових (заглавних) літер — "ініціалів", що здебільшого прикрашались орнаментом чи орнаменталізованими сюжетними мотивами.

Значного поширення і вдосконалення різні форми рисунка (контурного, штрихового, світлотіньового) набувають у XVI—XVII ст., у добу розгортання національно-визвольних змагань, коли розпочинається буяння українського культурного життя і разом із розквітом іконопису та портретного живопису бурхливо розвивається гравюра. Мистецтво гравюри потребувало професійних рисувальників, і рисунку починають навчати у цехових та монастирських майстернях.

У XVII ст. з'являються перші фахові художні школи, найвідомішою з яких була малярня Києво-Печерської лаври, де рисункові приділялась велика увага. Ця малярня згодом стала своєрідною школою рисунка в Україні. Копіювання зразків і значно рідше практиковані рисунки з натури становили основу навчання зображальної грамоти. Рисунок хоча й посідав чільне місце і розглядався як підгрунтя усіх видів художньої діяльності, ні тоді, ні пізніше, коли в середині XVIII ст. (1757) була заснована Петербурзька Академія мистецтв, не вважався самостійною галуззю творчості, а тому зразки його майже не збереглися, що утруднює вивчення розвитку й побутування.

Окремим видом графічного мистецтва рисунок став лише у XIX ст. А в попередню добу, ще задовго до 1763 р., коли всі "келейні" майстерні (тобто келії, де монахи-малярі навчали учнів) були об'єднані у спеціально створену єдину Києво-Печерську лаврську малярню, а також працювали й інші осередки, де навчалися рисунку, останній усвідомлювався лише як допоміжний засіб в оволодінні мистецькою грамотою.

Про систему художнього навчання, і зокрема навчання рисунку, дають уявлення своєрідні малярські зошити, застосовувані у викладах малярні Києво-Печерської лаври, — так звані "кужбушки", в яких зібрані праці викладачів і учнів Лаврської майстерні. Учні й "молодики" (тобто молодші монахи-послушники, що навчалися мистецтву) починали з копіювання зразків у спеціальних альбомах гравійованих зображень людських постатей, птахів, тварин. Згодом переходили до складніших мотивів і композицій (алегоричні фігури, пророки, сивіли, постаті людей у пишних драперіях), копіювали історичні портрети і побутові західноєвропейські гравюри та гравюри з архітектурних чи скульптурних пам'яток, українські народні картини, робили пейзажні, сюжетні та портретні начерки з натури, створювали анімалістичні шкіци та численні орнаментальні композиції.

Рисунки виконувалися гусячим пером або пензлем (графітних олівців Лаврська майстерня тоді ще не знала), іноді з гризайлевим (тобто виконаним відтінками одного, зазвичай сірого або коричневого, кольору) підмальовком. Переважна більшість рисунків, позначена технічною і композиційною вправні-

В. Боровиковський. Натурник у позі Себастіана. 1792. Папір, олівець. Державна Третьяковська галерея, Москва.

стю, свідчить про широкий спектр відтворюваних тем і сюжетів — від біблійних подій та героїв до сцен і сюжетів із навколишньої дійсності.

Крім Лаврської майстерні, рисунок викладався в малярні, що існувала при Софійському соборі у Києві, у майстернях Полтавського та інших монастирів, навчали рисунку також цехові майстри іконописних та живописних цехів, що діяли і в XIX ст. Рисунок був важливою складовою навчальних програм Києво-Могилянської академії, де (як свідчить "Описание Киево-Софийского собора и Киевской епархии", видане 1825 р. у Києві) "искусство рисовальное исстари было любимым упражнением учеников", а 1784 р. був організований навіть спеціальний рисувальний клас. Такий же рисувальний клас існував при Київському університеті імені св. Володимира, де рисунок викладався окремою дисципліною, у Чернігівському та Харківському колегіумах. При останньому були створені (1765) так звані "прибавочні класи", що стали своєрідною мистецькою школою, очолюваною Іваном Саблуковим (1735 — після 1777). Із славнозвісної трійки (А. Лосенко, К. Головачевський, І. Саблуков), взятої свого часу до Петербурзької придворної капели, згодом відданої "в науку" до художника І. Аргунова, а потім до Академії мистецтв, куди всі троє вступили так само одночасно, він єдиний повернувся в Україну. Викладався рисунок у Харківському університеті, Ніжинському ліцеї, Рішельєвському — в Одесі, а потім (у другій половині століття) виникли вже згадувані рисувальні школи, що відіграли надзвичайно важливу роль у поширенні мистецької грамоти, в естетичному вихованні, а насамперед безпосередньо у розвитку рисунка.

Та незважаючи на таку, здавалося б, повсюдну увагу до рисунка, відсутність вищого мистецького закладу, тобто академії, зі своєю системою навчання, відсутність у художньому процесі визначних майстрів з академічною освітою такого масштабу, приміром, як згадуваний виходець з України глухівчанин Антон Лосенко, талановитий живописець і блискучий рисувальник, який став основоположником російської школи рисунка, негативно відбилася на формуванні і становленні рисувального мистецтва, а отже, загальмувало розвиток усієї української художньої школи.

Хоча майже всі вихованці Петербурзької Академії мистецтв, пройшовши до тонкощів виважену систему навчання зображальної грамоти, майстерно володіли рисунком (прикладами можуть бути роботи багатьох митців — від А. Лосенка і В. Боровиковського, Т. Шевченка і А. Мокрицького до О. Мурашка і Ф. Кричевського), власне рисувальники в українському мистецтві з'являються лише у другій третині століття. Самостійного значення рисунок набуває у творчості Т. Шевченка, В. Штернберга, А. Гороновича, а їхні послідовники Л. Жемчужников, К. Трутовський, П. Мартинович, О. Сластіон, М. Самокиш та інші створюють цілі цикли рисунків як окремих творів. Проте ця галузь діяльності зазначених митців і майстрів наступних поколінь (як український рисунок взагалі) досі залишається майже недослідженою сторінкою українського мистецтва, тому про неї йтиметься щоразу принагідно.

Важливою роллю рисунка в системі традиційної художньої освіти в Україні були значною мірою обумовлені успіхи та розквіт української гравюри у попередні століття, але й вона у висвітлювану добу переживала далеко не кращі часи.

У другій половині XVIII ст. завершується золотий вік українського граверства, на зміну якому прийшов тривалий період застою. До цього спричинилося кілька чинників. Найперший з них пов'язаний із занепадом граверства в загальноєвропейських масштабах, коли гравюру на металі почали витісняти щойно винайдена (1798 р.) літографія [1] — зручніший та доступніший спосіб друкарського відтворення оригіналу, а також офорт [2] і акватинта [3].

Долучалися й свої, місцеві особливості, а саме, зменшення обсягу книговидання, що досі було для українського граверства основним полем діяльності, зокрема, підпорядкованої друкуванню літератури для церковних потреб. Поступово заборони петербурзького Синоду, спрямовані на обмеження видавничих прав українських друкарень, призвели до зниження рівня творчої активності і майстерності художників-ілюстраторів.

Їхня робота тепер зводилася здебільшого до використання оздоб та ілюстрацій з попередніх видань. За таких умов втратила свою колишню славу книговидавничого і граверського центру давня друкарня Києво-Печерської лаври.

Давалася взнаки і втрата кращих сил професійного граверства — переїзд провідних майстрів до Москви й Петербурга. Але найбільше позначилися на цих негативних процесах дії Синоду. Заборони і постійний суворий контроль за українським книгодрукуванням призводять до його уповільнення, ледь не завмирання і знеособлення. Створена ще 1721 р. так звана "типографська контора" стежила за виконанням "наказів"

---

[1] *Літографія* (від грецьк. "літо" — камінь і "графо" — пишу, креслю, зображую) — різновид плоского друку на спеціально обробленому камені-вапняку, на який наноситься рисунок спеціальними літографськими олівцями, що зажирюють камінь. Літографією ще називають вид графічного мистецтва, окремий відбиток з літографської форми, а також майстерню, де ці відбитки виконуються.

[2] *Офорт* (від франц. eau forte — азотна кислота) — вид гравіювання на металі. Рисунок голкою або різцем наносять на металеву платівку (іноді вкриту смоляним покриттям-лаком), яку потім піддають хімічному травленню за допомогою кислот. Окремий відбиток з такої друкарської форми також називають офортом.

[3] *Акватинта* (від італ. acquatinta, acquaforte — офорт і tinto — забарвлений, тонований) — різновид гравюри на металі, заснований на травленні кислотою вкритої тонким шаром каніфолі чи асфальту металевої платівки, на яку голкою нанесене зображння.

петербурзького Синоду, за якими Київській і Чернігівській друкарням заборонялося видання будь-яких нових книг, а попередні церковні видання можна було перевидавати лише "...после сверки и исправления их с великороссійскими церковными книгами и дабы никакой розни и особого наречія во оных не было" [4]. Зрозуміло, що це не сприяло творчому розвиткові майстрів книжкової гравюри. На додачу неодноразові пожежі Києво-Печерської лаври (зовсім невипадкові), під час яких горіла і друкарня, теж робили свою справу — втрата дорогого устаткування надовго припиняла її роботу.

Діяльність українських друкарень на початку століття. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. у друкарні Києво-Печерської лаври ще працювали такі майстри, як Л. Ткаченко, С. Соколовський, майстер Андрій, монограміст "П. Т." Але в основному друкарня вдавалася до послуг граверів, що виконували копії з робіт попередніх часів, реставрували старі дошки, які зберігалися в Лаврі.

Такими граверами-копіїстами були Я. Кончаківський, Л. Левицький, І. Щапов. За браком кваліфікованих майстрів до праці залучалися й золотарі — С. Скрипчинський, Ф. Коробка, Г. Проценко. Але їхні роботи теж не відзначалися високим рівнем виконання. На потреби друкарні працювали монастирські послушники Іван Руденко та Микола Малютін, колишній губернський секретар.

Руденко виготовляв так звані "штуки", куди входили "изображения в лицах, главных букв и другихъ фигур, при тиснении нужных" [5]. Лавра була задоволена його працею і 1805 р. постановила платити йому за виготовлення гравюрних дощок 10 карбованців на рік. Очевидно, Руденко був не лише різчиком-виконавцем, а й вправним рисувальником. На відміну від нього Малютін, хоч і мав хист різчика, обмежувався переважно повторенням старих гравюр.

Незважаючи на утиски, Лавра виконувала доволі великий обсяг друкування книжок та гравюр, майстрів явно не вистачало. Прагнучи поліпшити справу, друкарня змушена була вдаватися до послуг російських майстрів, таких, зокрема, як Л. Сєряков, що виконав для неї чимало торцевих гравюр на дереві. Із Саксонії було запрошено Л. Квааса, Г. Шенгольда, із Швейцарії — досвідченого літографа І. Гавпта.

На початку XIX ст., крім Києво-Печерської лаври, ілюстровані книги й окремі гравюри (естампи) продовжували виходити з друкарень Почаївської Успенської лаври, Львівського Ставропігійського Успенського братства, Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, Бердичівського кляштору босих кармелітів і приватної друкарні Піллерів у Львові [6].

У друкарні Почаївської лаври поряд з книгами видавалися виконані в техніці деревориту естампи на релігійні теми. Більшість з них анонімні, серед підписних майстерністю і вправним рисунком вирізняється гравюра Федора Стрельбицького "Іоанн Предтеча" (1802). Сам врівноважений лад композиції, досконала анатомічна будова постаті Предтечі, увага до перспективно-планового розташування деталей зображення засвідчують ґрунтовні зміни образного ладу стародавньої ксилографії (гравюра на

[4] *Попов П. М.* Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII—XVIII ст.) // Книга і друкарство на Україні. — Київ, 1964. — С. 95.

[5] Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича. — Київ, 1993. — С. 366.

[6] *Степовик Д. В.* Українське мистецтво першої половини XIX століття. — Київ, 1982. — С. 134.

дереві) під впливом класицизму. Діагональний принцип композиції увиразнює деталі переднього та середнього планів, що нагадують романтизовану пасторальну сцену, разюче несхожу на звичний образ Предтечі у вигляді суворого аскета-пустельника.

Друкувалися естампи на релігійні теми і в інших друкарнях. Але повернутися до колишнього рівня було вже неможливо, оскільки за ситуації, що склалася, годі було виплекати майстрів високого класу, спонукати їх до нових мистецьких зрушень, пошуку нових форм. Утім, за цих обставин такі пошуки виявлялися недоцільними та безперспективними.

Тому в середині XIX ст. майже не залишилося майстрів, крім хіба що поодиноких, таких, як Водецький, котрий за зразками В. Барвигова гравіював "Збірник молитов на кожен день". Подібний хід справ спостерігався скрізь.

Перехід від бароко й рококо до класицизму в українській художній культурі позначився різким розмежуванням церковного і світського начал, викликав суттєві зміни в мистецькому оформленні книги. Це стало особливо помітним із впровадженням цивільного шрифту, яким уже з кінця XVIII ст. почали регулярно друкуватися книги Києво-Печерської лаври та інших осередків. До цього долучилися технічні вдосконалення друкарського процесу, завдяки яким зовнішнє і внутрішнє оздоблення книги набуло простішого вигляду.

Класицизм і поява перших світських видань. Значні зрушення в українській культурі, ознаменовані появою "Енеїди" І. Котляревського, також позначилися на розвитку мистецтва книги. Уже перші світські видання цілковито відрізняються від старовинних і сучасних їм видань церковного друку. Вони містять значно менше оздоб або й зовсім позбавлені їх, мають інший формат (високий і вузький), набрані зручним "прозорим" шрифтом. Безпретензійні, але зі смаком виконані за допомогою друкарських елементів обкладинки, оздоблені скромними рамочками, приваблюють лаконізмом оформлення і пропорційністю формату.

Порівняно із стародруками ці видання є вже наслідком цілком інших мистецьких вимог, тих, що сформувалися під впливом естетики класицизму. Особливою шляхетністю відзначаються шрифти з перспективними тінями, які з початку 40-х рр. стали широко застосовуватися для заголовків.

Світські українські книжки стали поживним ґрунтом для оздоб та ілюстрацій у національному дусі, виконаних на високопрофесійній академічній основі. Для них художники почали використовувати сюжети з народного життя, мотиви української природи, народний типаж, історичний антураж тощо.

З реформуванням системи навчання у Київській академії припиняється розвиток популярного й традиційного для української гравюри XVII—XVIII ст. жанру конклюзії.

Гравюра у творчості професійних митців і аматорів. Переслідування зазнають і надзвичайно популярні народні гравійовані картинки релігійного змісту як "єретичні" і такі, що позначені недозволеними "вільностями". Проте деякі майстри, наприклад Єгор Дембровський та Яків Сербин (1750(?) — після 1819) з київського Подолу (де він мав власну книжкову крамницю і друкарню), уникаючи цензури, потайки виготовляли й поширювали серед прочан образки, за що переслідувалися церковною владою. Гравюри Сербина визначалися майстерністю і нахилом до монументальності. Незважаючи на заборону церкви друкувати "безобраз-

ные" (тобто неканонічні) зображення святих, друкарня його доволі успішно працювала більше половини століття (з 1770-х до 1820-х рр.). Про те, що друкарня Сербина була відома далеко за межами Києва, а продукція її користувалася попитом навіть у професійних столичних художників, свідчить факт придбання В. Боровиковським (на той час уже визнаним петербузьким майстром) сербиновських гравюр. 21 травня 1819 р. Боровиковський занотовує в щоденнику (зберігається у Російському історичному архіві в Москві): "Сербин доставив естампик Нерукотворного Спасителя і з ним багато естампиків гарненьких... 10 ср (срібних рублів. — *Авт.*) дав із задоволенням, а йому нужда..."

Із документів відомо, що над гравером друкарні Києво-Печерської лаври Л. Тимченком було навіть вчинено слідство через те, що він зважився за власною уявою інтерпретувати в гравюрі образ Христа. Його дошку і всі відбитки з неї знищили. Єдиний примірник гравюри зберігся у слідчій справі гравера як доказ. Переслідування, вочевидь, були непоодинокими, бо призвели до загибелі і втрати численних важливих для художнього процесу зразків народної та професійної гравюри.

Відсутність творчої роботи змушувала обдарованих митців шукати сприятливіших умов і подаватися до Петербурга чи Москви. З цих причин полишили Україну М. Карповський, Г. Тепчегорський, І. Любецький. Григорій Тепчегорський згодом став відомим російським гравером і поетом. Виконав численні гравюри до Лицевої біблії, портрети російських царів, портрет Д. Кантеміра та гравюру "Богородиця" (1711). Писав вірші на біблійні теми.

Г. Сребреницький та І. Хмаровський вступили до Петербурзької Академії. Перший до 1758 р. був учнем у друкарні Києво-Печерської лаври, а після навчання в Академії (1758 — 1767) залишився викладати там рисунок і живопис, згодом ставши керівником граверного класу. Він виконав цілу низку гравюр з творів Греза, Бурдена, Лагрене та старовинних живописних портретів. Драматичні життєві перипетії Сребреницького і Хмаровського, характерні для того періоду занепаду рівня граверства в Київській лаврі, що змушували обдарованих юнаків шукати інших джерел навчання, у своїй книзі переповідає Д. Антонович: «Так було у Київській лаврі з "коперштихаторським учнем, охтирським поповичем" Грицьком Сребреницьким, цебто сином попа в с. Чернечин біля Охтирки на Слобожанщині. Цей "Грицько попович" зі своїм товаришем Іваном Хмаровським утікли із Лаври, "забравши тайно" деякі монастирські "до их майстерства принадлежащие инструменты". Лавра одразу послала наказ до ігумена, приписаного до Лаври Синянського монастиря на Слобожанщині, щоб утікших хлопців знайти та заарештувати й "под кріпким присмотром, заковавши в кандалы", доставити до Лаври. Цей наказ було виконано, обох хлопців настигли в хаті батька Сребреницького. Правда, Хмаровський все-таки встиг утекти, але Грицько Сребреницький, здається, випив чашу до дна. Та все ж скоро після цієї пригоди Сребреницький опинився в Петербурзі, в Академії, де удосконалювався в граверському мистецтві під проводом Чемезова (Є. Чемесова. — *Авт.*). Із Сребреницького вийшов добрий гравер, як це видно з гравюр, що він різав з образів відомих французьких майстрів — Греза, Бурдена та ін. У тому числі він вирізав і гравюру з образу Лагрене — "Донька годує свого батька, засудженого на

голодну смерть". Але особливо цікаві портрети Сребреницького, наприклад гравюра-портрет княгині Борятинської, скомпонований виразно в стилі ранньої класичності. Г. Сребреницький залишився працювати в Петербурзі, там оженився з німкою ("вільною дівкою Лютерова закона") й незабаром у молодому віці помер» [7].

Григорій Сребреницький (1741—1773) немов започаткував тривалий період міграції кращих граверських сил з України до Петербурга. Проте попервах найзначнішими виявилися граверські праці художників інших фахів.

Ще наприкінці XVIII ст. було видруковано альбом офортів з рисунків скульптора Михайла Козловського (1753—1802), опрацьованих Корсаковим і частково самим автором, який показав себе вправним рисувальником, блискучим знавцем анатомії людського тіла. У його довершених графічних творах відчувається ретельне студіювання ватиканських фресок Мікеланджело.

Техніку граверства вивчав у класах Петербурзької Академії архітектор за фахом слобожанський поміщик Микола Алфьоров (1760—1848), що створив у дусі класицизму низку акварельних та гравійованих пейзажів. До Академії він потрапив після кількарічного "членства" у так званій Попівській академії — гуртку освічених і патріотично налаштованих людей, що збиралися в широковідомій на початку XIX ст. Попівці — маєтку Олександра Паліцина — поета, архітектора, діяча культури і освіти. Як учень Ч. Камерона в архітектурі, він (Алфьоров) і в архітектурних акварельних краєвидах, і в гравюрі залишався вірним адептом класицизму.

Випробовував свої сили як гравер і скульптор Кость Климченко. Популярності набув його портрет Катерини II, гравійований 1842 р. — року закінчення Климченком Петербурзької Академії та від'їзду до Рима. Різцеву гравюру уподобав М. Подолинський, її техніку він засвоював у спеціальній школі при університеті в місті Вільно, де навчався в Я. Рустема. У його спадку найбільш відомі портрети видатних поляків, виконані на основі класицистичних традицій.

Техніка гравюри приваблювала дворянина з Полтавщини Дмитра Андрузького, знаного як автора гравюр з предметів керченської старовини.

Яскравими граверськими здібностями відзначався рано померлий С. Захаров з Холма, який навчався в Петербурзькій Академії під керівництвом М. Уткіна — відомого педагога і першокласного майстра гравюри на міді.

Значення діяльності літографських майстерень для розвитку графіки. Перехід друкарської справи на світські основи спричинив виникнення і функціонування цілої низки літографських майстерень, що оперативно задовольняли мистецький та практичний попит на друковану продукцію.

З кінця 1820-х рр. літографською технікою почали послуговуватися на Київсько-Межигірській фаянсовій фабриці для перенесення зображень на неглазурований фаянс. У Миколаєві 1828 р. було засновано літографську майстерню для друкування гідрографічних карт та посібників для мореплавців. Кілька майстерень відкрилося в Одесі. На початку 1830-х рр. вони з'явилися при Київському та Харківському університетах, створювалися й функціонували приватні літографії.

Техніка літографії широко застосовувалася для ілюстрування та оздоблення періодичних видань, наукової та художньої літератури. Серед них від-

---

[7] Див.: Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича. — Київ, 1993. — С. 366.

К. Ауер. Новий ринок у Бродах. 1843—1845. Автолітографія.

значається видана 1832 р. у Миколаєві книжка М. Венчера "Микола Коваль". У Харкові на високому мистецькому рівні друкувалися літературні збірники харківського університету "Утренняя заря", альманах "Молодик", який ілюстрували художники Г. Охріменко, С. Голіцин, М. Башилов (1821—1870).

Застосування літографської техніки сприяло поширенню окремими відбитками та серіями панорамних зображень міст, пам'яток старовини, етнографічних сюжетів, портретів тощо. Так, художник О. Браун, що з Варшави прибув до Одеси (де відкрив літографську майстерню), виконував і друкував за власними рисунками і творами художників Грабовського, Бокаччіні, Дмитрієва, Гросса, Рененкампфа, Калініна різноманітні краєвиди Одеси. Окремими естампами та альбомами було надруковано краєвиди Херсона, Криму, багатьох інших міст і місцевостей.

У Києві, крім університетської майстерні, якою керував літограф-художник А. Деренговський, працювали й приватні майстерні. Київські друкарі Сементовський і Гаммершмідт видавали "Галерею київських визначних краєвидів і старовини", що складалася з літографських відбитків, де зображення супроводжувалися невеликим пояснювальним текстом. У київських майстернях було видано також низку літографій із зображенням Києва та його околиць. Значну допомогу ці літографські майстерні надавали виданню ілюстрованих матеріалів та досліджень Археографічної комісії. Особливо високим технічним і мистецьким рівнем відзначалися оздоблення та ілюстрації видань Тимчасової комісії для розгляду давніх актів, що виконувалися в київській майстерні І. Вальнера.

У київських майстернях було літографовано серію естампів на етнографічну тематику, створену художником і педагогом Антоном Лангом, який викладав малювання в Інституті шляхетних дівчат. Дещо романтизовані за емоційним ладом, твори А. Ланга вирізнялися документальною достовірністю у відтворенні епізодів українського побуту середини XIX ст. Поетичні краєвиди, сцени селянського повсякдення, виразні своєю характерністю народні типи ("Бі-

ля річки", 1857; "Тиха розмова", "На ярмарку", обидва — 1858) складають основу цих зображень. Деякі аркуші, як, приміром, "Проводи рекрутів" (1858) попри свій етнографізм забарвлені певним соціальним відтінком.

Розвиток графічних технік і творчість західноукраїнських майстрів. Завдяки інтенсивній діяльності літографських майстерень починає пожвавлюватися робота художників-графіків на землях Східної Галичини. Перша майстерня, заснована Юзефом Піллером, що приїхав з Відня до Львова, розпочала свою діяльність 1822 р. Згодом, 1830 р., літографські майстерні відкрилися при культурно-освітньому закладі імені Оссолінських при Ставропігійському інституті.

Упроваджували літографську справу передусім приїжджі майстри. Найздібнішими з них були живописець, декоратор і літограф А. Ланге, а також А. Вейдль, К. Ауер, Й. Свобода. Траплялися серед них і місцеві майстри, переважно самоуки, наприклад І. Вендзилович, який виконав чимало творів на історичні теми для закладу імені Оссолінських, ілюстрував та оздоблював книги. Відомий також у галузі книжкової графіки С. Возняк із Желехова.

Однією з особливостей львівського осередку була схильність його майстрів до створення альбомних серій краєвидів із зображеннями галицької природи, пам'яток старовини, народної архітектури. Низка таких альбомних видань вийшла з майстерні Піллера: "Збірка найгарніших і найцікавіших околиць Галичини" (1823), "Збірка видів зразкових парків у Польщі" (1825—1827), "Галичина в картинах" (1837—1838), "Околиці Галичини" (1847—1848).

Альбоми подібного типу виконували передусім інформаційно-пізнавальну функцію, оскільки документальна точ-

К. Келісінський. Селянин. 1836. Офорт. З циклу офортів "Народні типи".

ність була найпершою вимогою літографованих зображень. Це сприяло розвиткові реалістичного напряму, що у поєднанні з класицизмом і романтизмом набирав оригінальних стилістичних рис.

Серед львівських літографів вправністю у володінні штриховим рисунком відзначався уже згадуваний Антон Ланге (1779—1844), твори якого приваблювали безпосередністю сприйняття навколишнього світу. Він тонко відчував красу галицької природи, знався на особливостях галицького побуту. У його рисунках, літографіях і акварелях широко представлено жанровий елемент. Ланге був самобутнім майстром живописного пейзажу, про що свідчать його львівські краєвиди. Він до тонкощів оволодів і літографською технікою. Його літографії до альбому "Галичина в картинах" (1837—1838) позначені увагою до передачі настрою в майже документально відтворених видах міст і містечок, пишних парків і величних, романтично таємничих старовинних замків західних українських земель.

О. Кунавін.
Вид містечка Санжар.
1800-ті рр. Папір,
акварель. Національний
художній музей
України, Київ.

О. Кунавін.
Вид парку. 1800-ті рр.
Папір, акварель.
Національний художній
музей України, Київ.

Є. Лазарев.
Ставок у парку. 1805.
Папір, гуаш.
Національний художній музей України, Київ.

Є. Лазарев.
Шлях на Яготин. 1807.
Папір, гуаш.
Національний художній музей України, Київ.

А. Горонович.
Міняльний двір в Оренбурзі. 1851.
Папір, акварель.
Національний художній музей України, Київ.
Публікується вперше.

Є. Крендовський. Портрет невідомого. 1845—1850. Слонова кістка, акварель. Національний художній музей України, Київ.

Є. Крендовський. Портрет невідомої. 1845—1850. Слонова кістка, акварель. Національний художній музей України, Київ.

Риси реалізму і класицизму оригінально поєдналися у творах графіка Карла Ауера (1818—?), чеха за походженням, який тривалий час прожив у Львові, де працював переважно в літографічній майстерні Піллера. Він виконував оригінальні пейзажі і портрети, власноручно переводив на літографський камінь свої малюнки та малюнки інших художників. Майстерністю вирізняються його автолітографії "Вид Львова з півночі" (1830-ті рр.), "Новий ринок у Бродах" (1843—1845), "Вид Бережан" (1848).

Талановитим рисувальником, вихованим на традиціях академізму, був інший приїжджий майстер, теж чех за походженням, — Й. Свобода. З його спадку особливий інтерес становлять твори на українську історичну тематику.

Високою майстерністю у правдивому відтворенні форм натури позначені офорти поляка К. Келісінського (1808—1849). Він переважно зображував народний типаж ("Селянин", 1836), архітектуру, своєрідну галицьку природу.

Хоча художньо-професійний рівень галицької графіки до певної міри визначався діяльністю приїжджих художників, на їхню творчість відчутно вплинуло галицьке середовище, позначивши зображення відповідними локальними особливостями, що вписуються в рамки певного етнографічного осередку.

Подібні риси властиві і мистецтву книги, яке активно опановувало нові форми й засоби ілюстрування та оздоблення. Зразковим щодо цього є "Буквар" (1842) художника-самоука Йосафата Кобринського (1818—1901). Уміщена на другій сторінці книжки літографія із зображенням малого школярика на тлі сільської природи стала настільки популярною, що неодноразово повторювалася в інших книжкових виданнях.

Є. Крендовський. Діти художника — Дарія, Єлизавета і Михайло. 1849. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

Серед приватних літографських майстерень у Львові виділялася майстерня Мартина Яблонського — відомого львівського портретиста, художника талановитого і плідного. З середини століття він і як художник працював виключно у графічних техніках, виявивши й тут неабиякий хист і вправність.

У першій половині XIX ст. в Галичині широким попитом користувалися народні гравюри на релігійну тематику. У цей час вони зазнали істотного впливу світського мистецтва. Щедро декоровані, насичені побутовими подробицями, гравюри іноді були схожі на стилізовані зображення на кахлях, тканинах та інших предметах, традиційно виготовлюваних народними майстрами для повсякденного вжитку.

Романтизація пейзажу і утвердження графіки як самостійного виду творчості. У першій половині XIX ст. поряд з літографією дедалі більшої популярності починають набувати такі техніки, як офорт, станковий олівцевий рисунок, сепія, акварель, гуаш, до яких зверталося широке коло художників. Серед них було чимало таких, хто на зламі XVIII і XIX ст. відряджався з Петербурга для "списування перспективних видів", переважно тих місцевостей, де будувалися чи вже були збудовані нові міста, а також маєтки. В міру творчої обдарованості кожного художника це "списування видів" виходило за рамки топографічного обрису ландшафту і серед численних творів (переважно акварельних), виконаних у

К. Каневський. Портрет В. М. Рєпніна. 1837. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

першій третині століття М. Івановим, Ф. Алексєєвим, Є. Лазаревим, О. Кунавіним, М. Алфьоровим, В. Петровим, О. Волосковим, О. Кухаревським, немало прикладів майстерного трактування конкретного пейзажного мотиву, де образ української природи позначений рисами відчутної романтизації.

Михайло Іванов (1748—1823) прибув із Петербурга у розпорядження князя Г. Потьомкіна, котрого супроводжував у походах під час війни з Туреччиною, виконав в Україні низку акварельних пейзажів ("Ненаситецький поріг на Дніпрі", 1789), де неповторність кожної місцевості немов героїзується, набуває відчутної величі і панорамності завдяки контрастному зіставленню великих, детально зображених мас першого плану і немов оповитої легким серпанком блакитної далечини. Помітну роль відіграє пейзажне тло і в "Портреті Антона Головатого" (1792) пензля М. Іванова. Композиція і сама поза портретованого — відомого козацького діяча, кошового отамана Чорноморського козацького війська, командувача військовою флотилією на Чорному морі під час російсько-турецької війни — мають риси монументальності, спорідненої зі старовинним українським портретом. А. Головатий, вбраний у святковий чорно-

В. Покровський. Портрет В. М. Рєпніної. 1837. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

червоний одяг, постає у позі предстояння, але зображений в реальному природному середовищі (він стоїть на тлі неба, гірської річки і далеких брунатно-зелених пагорбів), відчутно співвідноситься з ним емоційним станом, від чого руйнується звична у традиційному живописному портреті індиферентність постаті стосовно оточення.

Акварельні краєвиди Одеси, Миколаєва, Херсона і Бахчисарая, виконані у 1795—1800 рр. Федором Алексєєвим (1753/55—1824), стали своєрідним підготовчим етапом до написання великих олійних полотен уже в Петербурзі. "Вид міста Миколаєва" (1799), "Вид Бахчисарая" (1798—1800), "Міська площа в Херсоні" (1795) відтворені з докладною ретельністю, проте несуть і певну емоційну образність. Золотава колірна гама архітектурних споруд, чиста голубінь високого з білими хмарками неба, сонячне повітря, що ніби м'яко огортає деталі зображень, усе сповнює документальні за видом акварелі романтичним настроєм.

Цикл графічних краєвидів Олександра Кунавіна (1780—1814) виконаний здебільшого аквареллю і перегукується з творами його академічного наставника Ф. Алексєєва, під керівництвом якого він і був відряджений в Україну, ро-

Ю. Глоговський. Селянка з Поділля. 1834. Папір, акварель. Національна бібліотека імені В. Стефаника у Львові.

ки (1799—1809) перебування в якій стали найпліднішими в його творчості. Акварельні краєвиди Кунавіна гармонійно поєднують документальну конкретність архітектурно-ландшафтних мотивів з інтимністю їх трактування ("Вид містечка Санжар", 1800-ті рр.). В емоційній тональності цих безпосередньо з натури виконаних зображень ("Вид хутора в садибі Будлянського", 1800; "Вид Лубен", 1801) значну роль відіграє сонячне освітлення, сполучення деталізації першого плану і перспективи далечини, що розкривається зразу за ним.

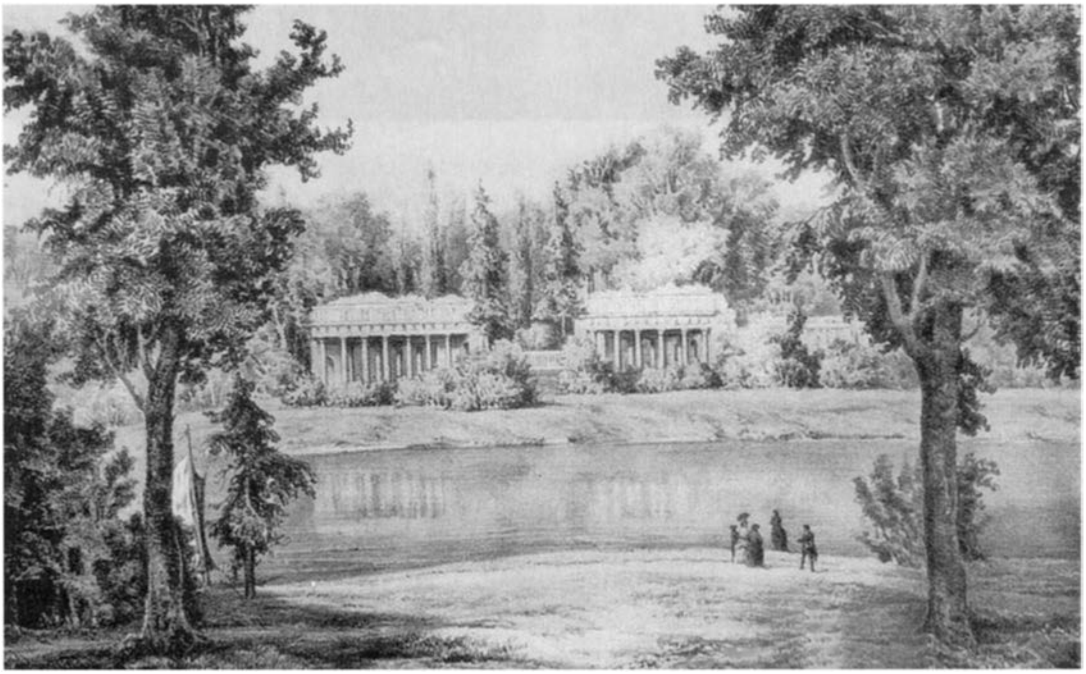
На відміну від панорамної широти і часто соціально вмотивованого пейзажу Кунавіна (як сусідство бідних селянських халуп із панським палацом у краєвиді "Вид села Кибинців", 1802), акварелі та гуаші Євграфа Лазарева відчутно камерніші і романтичніші. Його акварелі ("Оранжереї в Яготині", 1806; "Над річкою", 1807), порівняно з гуашевими краєвидами ("Ставок у парку", 1805; "Шлях на Яготин", 1807), приваблюють приглушеною гамою синьо-зелених тонів і таємничістю змальованих куточків.

До пейзажної графіки цього періоду за характерною документально докладною панорамністю тяжіють і пізніші сюжетно-пейзажні композиції Андрія Гороновича (1818 — після 1867), виконані ним під час перебування в Оренбурзі. Горонович, як і Т. Шевченко, учень К. Брюллова, зазнав помітного впливу творчої манери вчителя, виконавши сепією чимало копій з його творів. У середньоазіатських мотивах (сепія "Соколине полювання у киргизькому степу", 1851; акварель "Киргизька гра кухбарі", 1853) він виступає своєрідним майстром динамічних зображень, сюжетна дія яких розгортається на тлі широко розкинутого навсібіч краєвиду, залитого сонцем. Про характерну рису творчого методу художника — поєднувати сюжет і краєвид — дає уявлення картина "Міняльний двір в Оренбурзі" (1851). Разом з тим акварельні пейзажі із циклу "Види Киева" (1860) продовжують лінію його творів, пов'язувану з традицією академічного об'єктивно-раціонального відтворення архітектурно-ландшафтних мотивів.

Талановитий живописець, учень О. Венеціанова, Євграф Крендовський (1810 — після 1853) був блискучим майстром акварелі. В його доробку чимало акварельних краєвидів та портретних мініатюр ("Діти художника", 1849). До портретної мініатюри часто зверталися Ксаверій Каневський та В. Покровський.

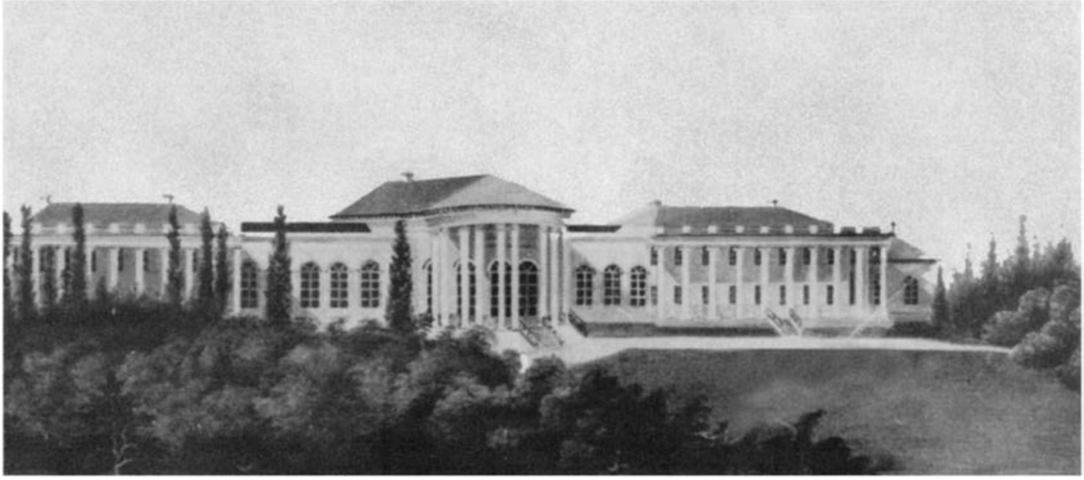
І. Сошенко. Битва Александра Македонського з Дарієм. 1830-ті рр. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

Н. Орда. Парк "Олександрія" в Білій Церкві. 1850-ті рр. Літографія.



У техніці акварелі, рисунка олівцем, гуаші активно працювали популярні галицькі художники Т. Чишковський, М. Яблонський, Ю. Глоговський.

Отже, перехід української графіки у цей час на світські основи оновлював її художню образність і зміцнював на позиціях творчого, самостійного виду мистецтва зі своєю специфікою та виражальними засобами. Увагою до розробки народної теми прикметні акварельні цикли замальовок архітектора Юрія Глоговського (1777—1838). Мандруючи Галичиною, він замальовував не тільки

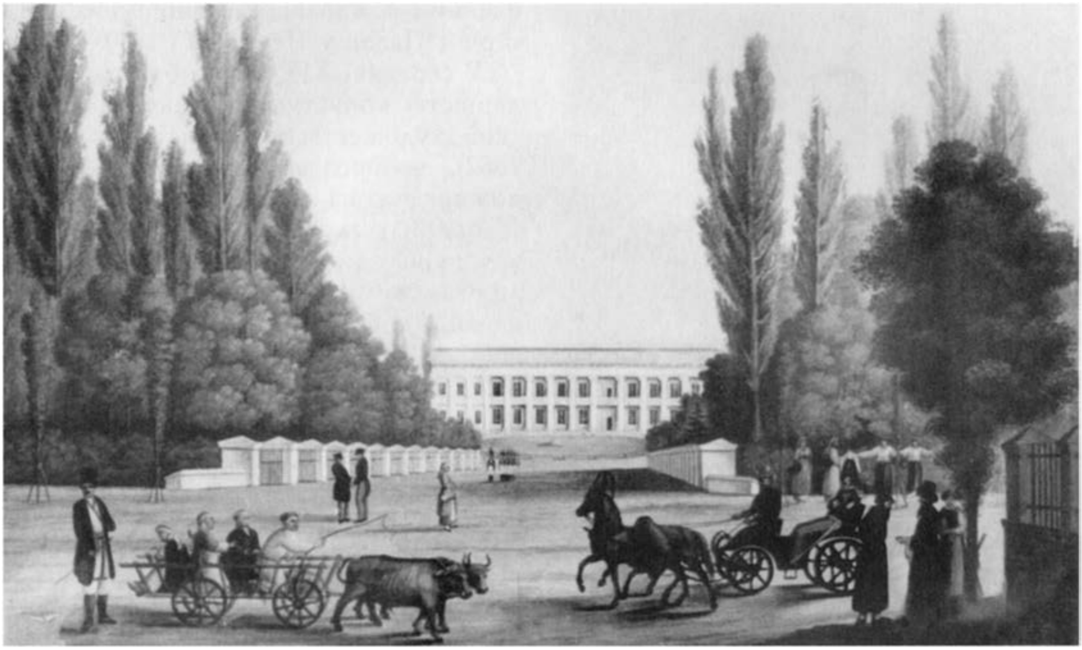


Невідомий художник. Палац над ставком. 1840—1850. Папір, акварель. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

Невідомий художник. Палац у Немирові. 1840—1850. Папір, акварель. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

краєвиди з архітектурними пам'ятками, а й побутові сценки або етнографічні начерки, систематизовані ним у цикли "Селянські типи", "Українські одяги", "Галицькі одяги", "Старольвівські одяги" (всі — 1834). Виконував і зображення історичних діячів за давніми джерелами ("Б. Хмельницький", 1830-ті рр.).

Утім, якщо літографія нерідко використовувалася як репродукційна техні-



Невідомий художник. Літній ранок. Вид на палац. 1850—1860. Папір, акварель. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

ка, то інші названі техніки застосовувалися в процесі індивідуальної творчості і спрямовувалися на вирішення відповідних творчих завдань. Їм художники починають приділяти особливу увагу з другої третини XIX ст., знаходячи в них широкі можливості для імпровізаційної легкості стилю, відбору характерного в навколишньому світі, в людських натурах і життєвих сценах. Такий підхід дедалі більше утверджував значення графіки як самостійного виду творчості.

На цій основі у 1830-х рр. виникла низка творів В. Штернберга з українського побуту, серед яких — "Весілля на Україні" (акварель, олівець), "Ярмарок в Ічні" (літографія), "Дяк готується до покарання різками" (олівець), "Продаж коня на Україні" (акварель, олівець), окремі портрети олівцем.

Історична тема у творах українських та іноземних митців. Як у живопису, так і в графіці першої половини XIX ст. простежується потяг до створення історичних композицій. Прикладом може бути акварель Івана Сошенка (1807—1876) "Битва Александра Македонського з Дарієм" (1830-ті рр.), вирішена як складна динамічна і багатофігурна сцена.

В історичному ключі трактувалися також літографічні ілюстрації до серійного видання Тимчасової комісії для розгляду давніх актів; історичним сюжетом можна вважати титульний офорт "Кобзар з поводирем" (1840) В. Штернберга до "Кобзаря" Т. Шевченка. До цього жанру належать ілюстрації М. Башилова (до речі, Башилов брав участь в ілюструванні харківського альманаху "Молодик", 1843—1844) та Я. Бальмена до рукописного "Кобзаря" (і насамперед до історичних поем "Гайдамаки" і "Гамалія"), І. Соколова до поем О. Пушкіна "Полтава" (1840) та "Кав-

І. Засідатель. Богоматір зі св. Франциском. 1871—1875. Папір, акварель, гуаш. Вінницький художній музей.

казький бранець" (1849), до "Тараса Бульби" М. Гоголя (1842), "Короля Ліра" В. Шекспіра. Історичними по суті були й малюнки Т. Шевченка до книг "Історія Суворова" (1842), "Російські полководці" (1845) М. Полевого.

Свою роль у поширенні української тематики в графіці відіграли твори польського художника Наполеона Орди (1807—1883), який, мандруючи Україною, зобразив численні краєвиди Києва ("Золоті ворота в Києві"), Острога, Кременця, Олеська, Житомира, пейзажі Галичини та Волині, котрі увійшли до його відомого "Альбому видів Польщі" (1873—1883). До замальовок конкретних місцевостей звертався Іван Засідатель, твори якого ("Вид на палац та озеро", 1850—1860) перегукуються з графічними композиціями анонімних майстрів ("Палац у Немирові", 1840—1850).

У середині XIX ст. особливою популярністю користувався альманах "Русский художественный листок" (1851—1862), що його видавав російський художник, латиш за походженням, Василь (Георг-Вільгельм) Тімм (1820—1895). У виконанні замовлень для "Листка" брали участь і українські майстри. З ним співробітничали Т. Шевченко, К. Трутовський, І. Соколов, В. Маковський, яким належать численні замальовки і твори з українського життя ("Український бандурист", "Тверезий — миру потіха", "Приживалка", "Сторож на баштані", ілюстрації до повісті Марка Вовчка "Чумак" — К. Трутовського; "Проводи рекрутів", "Ворожіння на вінках", "Спогади про Україну" — І. Соколова; "Золоті ворота в Києві", "Пам'ятник Володимиру в Києві", "Збирач на церкву", "Аскольдова могила на березі Дніпра" — В. Тімма).

Творчість Т. Шевченка-графіка. Тарас Шевченко посів значне місце в історичному поступі українського графічного мистецтва другої третини XIX ст. Своєю творчістю в цій галузі він на основі твердої академічної виучки та романтично-реалістичного світосприйняття розширив сюжетно-тематичний та жанровий діапазони графіки, послуговуючись різноманітними технічними засобами. Побутові сцени, портрети, історичні та міфологічні сюжети, пейзажі, соціальні та поетичні мотиви (виконані за принципами об'ємно-просторової композиції) визначають спрямованість творчості Т. Шевченка-графіка.

Його творчий шлях у цьому виді мистецтва, як і в живопису, пролягав від академічної ідеалізації до демократичної відкритості, що йшла від інтерпретації фольклорно-етнографічних мотивів до посилення виразності соціального змісту. Твори академічного та післяака-

І. Засідатель (?). Вид на палац та озеро. 1850—1860. Папір, акварель. Вінницький художній музей. Публікується вперше.

демічного періоду, років заслання й наприкінці життя вирізняються як за художнім і технічним рівнем виконання, так і за морально-етичним підтекстом.

Графіка через обставини особистої долі, що завадили художникові послідовно розвиватись у живопису, стала основним полем творчості Шевченка. Вона приваблювала його замолоду як найбільш мобільний і досяжний для широких кіл демократичний вид мистецтва. «Из всех изящных искусств, — занотовував він у "Щоденнику", — мне теперь более всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером, значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным Богу. Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера. Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, коптилось бы в мрачных галереях без его чудотворного резца? Божественное призвание гравера!» [8]

Свою ідею, висловлену 1857 р., він почав реалізувати ще задовго до того, як сформулював своє кредо. Найвірогідніше, що перші спроби у граверській техніці Шевченко здійснив ще в зовсім молодому віці, під час перебування у Вільно, де мав нагоду відвідувати клас художника Я. Рустема у тамтешньому університеті [9]. Але цілковито технікою

[8] *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів: У 12 т. — Київ, 2003. — Т. 5. — С. 27.

[9] Підставою для такого припущення є портрет, очевидно, гравійований автопортрет Т. Шевченка, виявлений В. Перевальським у Вільнюсі (див.: *Рубан В. В.* Український портретний живопис першої половини XIX ст. — Київ, 1984. — С. 305).

офорта, виконуваного чистим штрихом, він оволодів, навчаючись в Академії під керівництвом К. Брюллова, який, займаючись офортом, заохочував і своїх учнів до занять цією графічною технікою. Альбом серії офортів "Живописная Украина" був одним із перших утілень широкомасштабного задуму періодичного видання графічних зображень, що оповідали б про народний побут, звичаї та обряди, природу України, історичні події та героїчні образи минувшини.

"Те, которые видели однажды нашу краину, — писав Т. Шевченко, — говорят, что желали бы жить и умереть на ее прекраснейших полях. Что же нам сказать, ее детям, должно любить и гордиться своею прекраснейшею матерью. Я, как член ее великого семейства, служу ей, ежели не на существенную пользу, то, по крайней мере, на славу имени Украины" [10].

Здійснити видання в повному обсязі йому не вдалося. У 1844 р. в Санкт-Петербурзі художник видрукував тираж лише з шести офортів, зібраних в одну папку. Цей графічний комплект складається з двох пейзажів ("У Києві", "Видубицький монастир у Києві"), а також композицій, що відображають своєрідність народних звичаїв ("Старости", "Судня рада"), зміст фольклорного твору ("Казка") та історичний сюжет ("Дари в Чигрині 1649 року").

Уже перші випуски серії викликали широкий резонанс у петербурзькій пресі. Докладний аналіз Шевченкових майстерних офортів зробив польський поет і літературознавець Ромуальд Подберезький, який висвітлив їхнє велике значення, сподіваючись, що розпочата серія стане історичною, мистецькою пам'яткою українського народу: "Треба бути філософом, поетом і малярем, — писав Подберезький, — аби зуміти так схопити і так гарно передати національні типи. Пан Тарас Шевченко, малоросійський Кобзар, або ж поет, у подібних сценах незрівнянний" [11].

Два твори пейзажного жанру сповнені поетичної чарівності, навіяної враженнями від затишних куточків наддніпрянської природи, на тлі якої розгортається неквапливе повсякденне життя. Вони є показовими щодо засадничої концепції Т. Шевченка, заснованої на поетизації ландшафтного мотиву, замкнутого у вузьких просторових рамках композиції. Внаслідок цього гравійовані пейзажі докорінно відрізняються від панорамно-топографічних зображень своєю затишною інтимністю, котру художник відчуває у найневибагливіших місцинах. Градацією світлотіньових засобів він підкреслює життєдайну силу, що таїться у крислатих кронах дерев, у їхньому могутньому кострубатому вітті та стовбурах. Деталізоване пейзажне тло у жанрових композиціях — ліричний елемент. Водночас його "чисті" краєвиди "залюднюються", відтак природа сприймається як лоно людської життєдіяльності, й людські постаті виступають не стафажем, а в неподільній єдності з цією природою.

В офорті "У Києві" зображено дорогу між густими вербами біля дніпровського берега, постаті старця і жінок при березі, що вдягаються після купання. Жанровий мотив надає особливої життєвої переконливості відтворенню довкілля. Він виявився доречним також у композиції "Видубицький монастир у Києві", вписавшись, як і архітектурна

---

[10] Див.: *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів: У 12 т. — Київ, 2003. — Т. 6. — С. 30.

[11] Див.: Tygodnik Petersburski. — 1844. — № 95. — С. 569. Цит. за: *Яцюк В.* Малярство і графіка Т. Шевченка: Здобутки і перспективи дослідження // Українська академія мистецтва. — Київ, 2001. — Вип. 8. — С. 122.

Т. Шевченко. Смерть Богдана Хмельницького. 1836—1837. Папір, туш, пензель, перо. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

споруда Михайлівської церкви, в навколишнє пишне природне середовище.

Таких самих принципів дотримувався Т. Шевченко, виконуючи для Археографічної комісії рисунки пам'яток старовинної архітектури, археології, достовірності географічного середовища, селянські подвір'я. Він не обмежувався пасивною фіксацією, а привносив у зображення елементи настрою. Художник обирав таку точку зору, з якої якнайвигідніше сприймається основний об'єкт зображення в локалізованому просторі його оточення. Він "пожвавлював" це оточення присутністю людини, ознаками її діяльності; у такий спосіб давав уявлення про існування (знаходження) історичної пам'ятки в конкретному тогочасному середовищі.

Згодом, у роки заслання, Шевченко дещо видозмінює принципи пейзажної композиції, посилюючи її епічне звучання, що зумовлювалося характером неозорих просторів казахських степів з відчуттям застиглої вічності або драматичної боротьби стихій. Саме безмежжя рівнини вимагало від митця поширити глибину простору, підсилити відчуття небесної височини, понижуючи лінію обрію. Відповідно до модифікованої концепції ландшафту в ньому поновому сприймаються жанрові мотиви, де проглядаються моменти азіатської екзотики, характерного побуту мешканців Орської фортеці та учасників Аральської експедиції ("Пожежа в степу", 1848; "Укріплення Раїм", 1848; "Укріплення Іргизкала", 1848—1850; "Джангисагач", 1848; "Експедиційний табір", 1851).

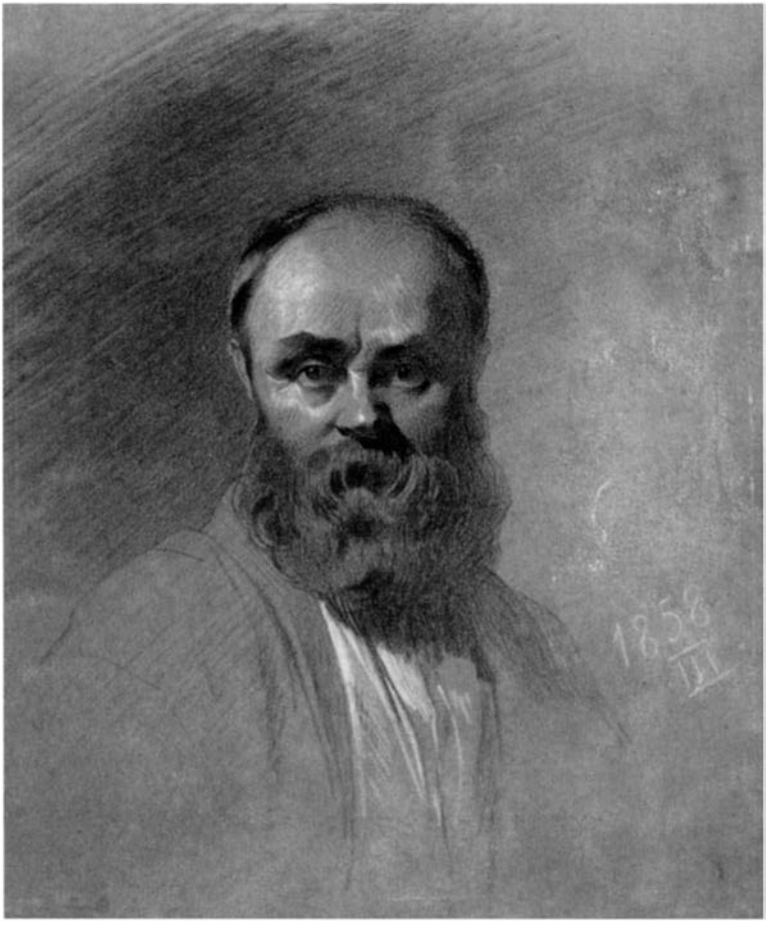
"Живописная Украина" — серія новаторських творів Т. Шевченка, що концентровано ознаменували становлення й утвердження морально-етичних позицій митця, заснованих на духовному підґрунті народної культури, надбання якої він ще змалку засвоїв у селянському середовищі. Академічна виучка дозволила йому вишукано огранити ці неминущі скарби як у словесних, так і пластичних образах.

В офорті "Старости", зображуючи сцену сватання, він виявляє щиру повагу до учасників урочисто-поважного дійства. Тим самим художник виразив глибокий морально-етичний підтекст зображення, пов'язаного з вільним вибором нареченої. За основу сюжету "Судньої ради" ним обрано старовинний звичай вирішувати спірні питання на сільському сході. Розвиваючи цю тему, художник зображує невеликий гурт людей, які зібралися під стіною селянської хати, щоб розсудити супротивників. Один із позивачів, постаючи перед сільськими старійшинами з гордо піднесеною головою, як видно, почувається впевненим у своїй правоті. У похнюпленості другого розпізнається винуватець позову. Судня дія розвивається статечно. Зосередженість трьох старійшин доводить, що вони намагаються вникнути в суть справи і справедливо розсудити супротивників. За ними осторонь, ліворуч, стоять ще двоє, щось обговорюючи чи радячись між собою. Художник дає зрозуміти важливість того, що відбувається. Але є тут водночас і розважальний момент... За рогом хати у затінку стоять двоє. Один, як бачимо з його вбрання, мабуть, чиновник — читає якогось листа. Біля нього — селянин зі штофом у руці (промовиста деталь щодо розкриття однієї з подробиць завершення народного судочинства). У супровідному авторському тексті говориться, що судді, "порадивши та посудивши добре й давши мир ворогам чи то кару, розходяться, п'ючи по чарці позовної". Отже, зобразивши епізод привселюдного народного суду, Т. Шевченко протиставив його свавільному панському та чиновницькому.

Завуальована сатира на царську солдатчину міститься в аркуші "Казка", створеному на основі фольклорного мотиву розмови Солдата зі Смертю. Зобразивши скаліченого на війні служивого, який, повертаючись із війська, зустрічає на околиці села Смерть у подобі кістяка (скелета) в жіночому народному вбранні, художник переносить реальну дійсність у площину інакомовності. Текст панібратської розмови, запозичений з фольклорного джерела, що супроводжує зображену сцену, підсилює елемент фантастичності, надаючи образному тлумаченню багатоплановості. У цій багатозначності і неминучість невтішного кінця після довготривалої та невдячної солдатської служби, і безстрашність та презирство до смерті мудрої й мужньої людини, звиклої до найнебезпечніших життєвих перипетій.

"Дари в Чигрині 1649 року" — перший в українському мистецтві реалістичний твір на історичну тематику. В офорті зображено трьох послів — московського, турецького та польського, які, прибувши з дарами до резиденції Богдана Хмельницького на переговори, очікують рішення козацької ради про союз із тією державою, яку кожен представляє. З поведінки довгобородого московського посла, котрий почувається найупевненіше, художник дає зрозуміти, що переговори будуть завершені на користь Московії.

В "Живописной Украине" Шевченко майстерно застосовує засоби світлотіні. На її основі він акцентує основні вузли композиції, переконливо моделює мате-



Т. Шевченко. Автопортрет. 1858. Папір, італійський та білий олівець. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

ріальні форми, відтворює реальні просторові виміри. Проте у технічному виконанні своїх перших офортів він дотримується засобів репродукційної гравюри, перекладаючи сепійний (виконаний коричневою аквареллю) рисунок на заздалегідь вирішену систему штрихів та тональних градацій площин.

Після заслання Т. Шевченко знову повертається до техніки офорта, вдосконалюючись і розширюючи її виражальні можливості в поєднанні з акватинтою. Перші спроби застосування нових засобів були здійснені при виконанні композицій "Дві дівчини" та "Українські дівчата" (обидві — 1858).

В останні роки життя художник надавав особливої уваги вивченню офортної техніки Рембрандта, копіюючи офорти тушшю та імітуючи їх штрихом. Підсумком цих студій стала велика і довершена копія твору Рембрандта "Притча про робітників на винограднику" (1858), високою технічною досконалістю та повчальною мораллю змісту якої захопився Шевченко. Неодноразово художник звертався до офортних інтерпретацій творів інших художників — Б.-Е. Мурільйо "Свята родина" (1858); І. Соколова "Приятелі" (1859); М. Лебедєва "Вечір в Альбано поблизу Рима (Ліс)" (1859); К. Брюллова "Вір-

Т. Шевченко. Натурниця. 1840. Папір, акварель, бронза. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

савія” (1860) та своїх власних (“Старець на кладовищі”; “Мангишлацький сад”; “Сама собі в своїй господі”, всі — 1859).

У пізній період творчості Т. Шевченко відходить від колишньої репродукційної манери, заміщуючи її вільним інтерпретаційним штрихом. Він також послуговувався проміжним підготовчим матеріалом, виконаним сепією, але уникав надто скрупульозної точності відтворення оригіналів. У цій гармонійноцілісній манері, наближеній до рембрандтівської, виконано низку портретів (п’ять автопортретів, портрети Ф. Бруні, Ф. Толстого, П. Клодта, І. Горностаєва).

Т. Шевченко був одним із перших художників у Росії та Україні, хто опанував і підняв на високий мистецький рівень техніку офорта. Своїми досягненнями він справив значний вплив на подальший розвиток цієї техніки у творчості Л. Жемчужникова, І. Крамського, В. Маковського, І. Шишкіна, В. Мате, О. Курінного.

Однією з важливих передумов майстерності Шевченка-офортиста була його ґрунтовна підготовленість з рисунка. Як вихованець Академії, Т. Шевченко бездоганно оволодів засобами цієї техніки, що дає міцну основу для відтворення пластичних властивостей людського тіла і відчуття матеріальності предметного світу. “Первое условие жи-

Т. Шевченко. Циганка-ворожка. 1841. Папір, акварель. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Т. Шевченко. Костьол св. Олександра у Києві. 1846. Папір, акварель. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

вописи, — стверджував художник, — рисунок и круглота, второе — колорит. Не утвердившись в рисунке, приняться за краски — это все равно, что отыскивать ночью дорогу"[12]. Послуговуючись рисунком, він залишив по собі низку побіжних начерків, підготовчих матеріалів для композицій в інших техніках та самостійних творів, виконаних олівцем чи тушшю, пером та пензлем. Він вправно володів штрихом і лінією, майстерно моделюючи форму.

Вагоме місце в мистецькій спадщині Т. Шевченка посідають портрети олівцем. Уже перші твори цього жанру (портрети Р. Лукомського, 1843; А. Лизогуба, 1846—1847; Ю. Сребдольської, 1847; автопортрет, 1845), виконані під час перебування в Україні, засвідчують як його високий академічний вишкіл, так і вміння з допомогою гнучкої й легкої лінії, точним впевненим штрихом чи чергуванням світла й тіні передати внутрішній стан людини, її характер.

Нерідко художник поєднував італійський олівець з білим олівцем і тим самим досягав яскравого ефекту (автопортрети 1851, 1857, 1858 рр.; портрети М. Савичева, 1852; подружжя Бажанових, 1856—1857; І. Ускова, 1853—1857; М. Щепкіна, М. Лазаревського, А. Олдріджа, усі — 1858 та ін.).

Ще в Академії Т. Шевченко захопився рисуванням пейзажів олівцем і виявив неабиякий хист передавати характерні особливості кожного із зображуваних дерев. З проникливою поетичністю він відтворив своєрідність української природи в підготовчих рисунках

[12] *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів: У 12 т. — Київ, 2003. — Т. 6. — С. 88.

Т. Шевченко. Аскольдова могила. 1846. Папір, сепія, акварель. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

для "Живописной Украины" та в інших графічних творах раннього періоду.

Переважну частину пейзажних рисунків художник виконав, працюючи за завданням Археографічної комісії, беручи участь в експедиції на Аральське море та в гори Каратау, перебуваючи в Новопетровському укріпленні. Більшість з них призначено для наукових потреб. Це вимагало від художника дотримування точності відтворення географічних і топографічних особливостей відповідної місцевості, документальної фіксації пам'яток архітектури та об'єктів етнографічного вивчення. Але й ці твори не позбавлені мистецької природності й високого рівня виконання.

Т. Шевченко був видатним аквареліcтом, яких небагато і в європейському мистецтві. Протягом життя він часто звертався до цієї техніки, виконуючи твори різних жанрів. Уже з перших, ще доакадемічних, портретів ("Портрет П.В. Енгельгардта", 1833), що імітують техніку мініатюри, та численних сюжетних композицій ("Смерть Віргінії", 1836), створених у роки навчання в рисувальних класах Товариства заохочування художників, попри помітний вплив славнозвісного петербурзького портретиста Петра Соколова, відчутний природний дар Шевченка-аквареліста. В Академії, будучи учнем К. Брюллова, одного з найкращих в Росії аквареліcтів, Шевченко вже бездоганно володіє цією технікою, що засвідчують його аркуші "Жінка в ліжку" (1839—1840) та "Марія" за поемою О. Пушкіна "Полтава" (1840), "Циганка-ворожка" (1841).

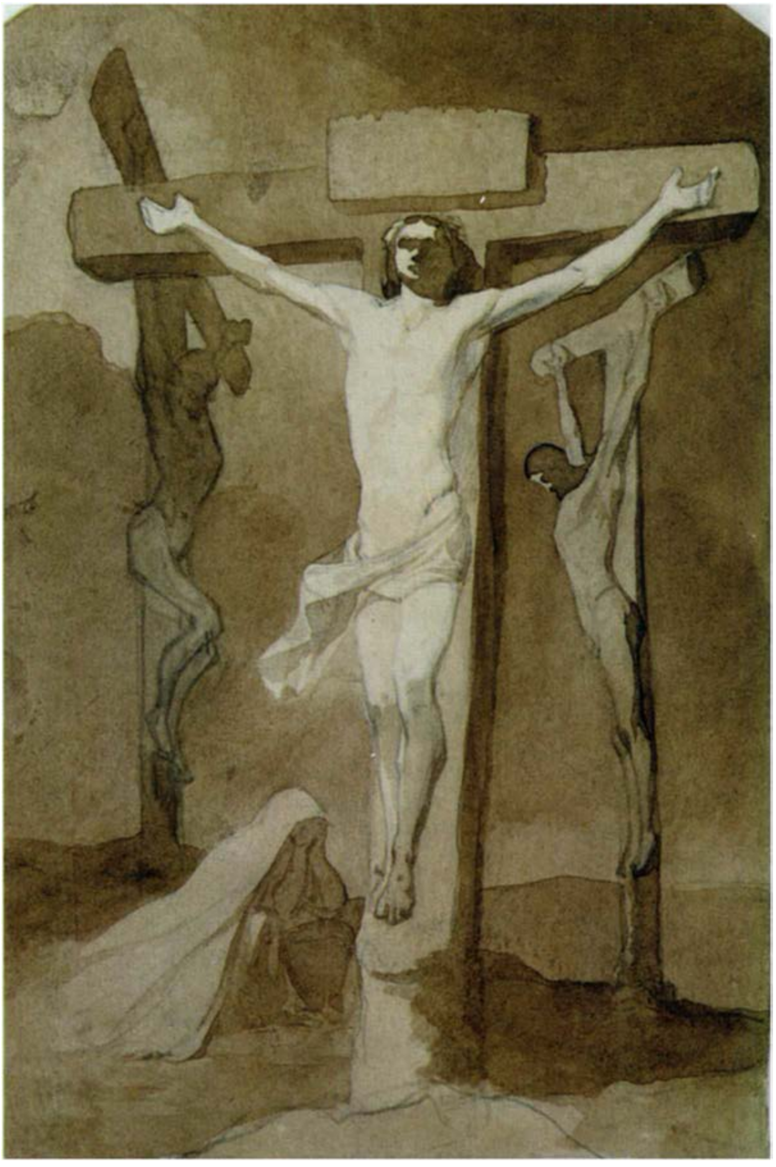
Його творча самобутня манера майстра прозоро-чистих, витончених за барвами і віртуозних за виконанням акварелей яскраво втілилась у портретних ("Портрет О. Коцебу", 1843) та пей-

Т. Шевченко. Марія. За поемою О. Пушкіна "Полтава". 1840. Папір, акварель, бронза. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Т. Шевченко. Русалки. 1859.
Папір, сепія, білило. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

зажних ("Костьол св. Олександра у Києві", "Аскольдова могила", обидва — 1846) творах 1840-х рр., а цикли краєвидів, виконані під час заслання, стали вершиною його акварельної творчості. І в період Аральської експедиції ("Пожежа в степу", 1848; "Форт Карабутак", 1848—1850), і під час Каратауської експедиції ("Ханга-Баба", 1851) Шевченко створює артистичні технічно, позначені світлоносним колоритом та поетичним настроєм акварелі. Йому напрочуд гарно вдавалися як сяючі сонцем денні мотиви ("Укріплення Іргизкала", 1848—1850), так і сповнені романтичної таємничості нічні краєвиди ("Місячна ніч на Косаралі", 1848—1849; "Скеля "Монах", 1853). Нічні акварельні пейзажі Шевченка — взагалі унікальне явище українського графічного мистецтва.

Численні твори Т. Шевченка виконані сепією (фарба сіро-брунатного кольору, виготовлена із так званої чорнильної залози морської каракатиці, грецькою — сепія, звідси походить назва і фарби, і творів, виконаних нею). Доволі часто звертався він до техніки сепії ("Самаритянка", 1856), поєднуючи її з білилом ("Русалки", 1859) чи з олівцем ("Хлопчик-натурник", 1860). Ця техніка, так само, як олівець та акварель, була однією з найдоступніших для нього в умовах заслання. Виражальні можливості сепії художник почав опановувати в період навчання і першим в українській графіці зумів широко застосувати її для розроблення мистецьких проблем відтворення особливостей світлоповітряного середовища, м'якого моделювання пластичної форми. Тим самим художник з часом досягнув живописної свободи й емоційності звучання



Т. Шевченко.
Розп'яття. 1850.
Папір, сепія.
Національний музей
Тараса Шевченка. Київ.

зображеного порівняно із традиційним тоновим академічним малюнком.

Ці властивості виявилися вже в ранніх роботах (підготовчий малюнок до академічного завдання "Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці", 1840; ілюстрації до повісті М. Гоголя "Тарас Бульба", 1842; підготовчі матеріали до "Живописной Украины"). Особливою легкістю і прозорістю у відтворенні світлоповітряного простору позначені архітектурні пейзажі "Андруші" (1845), "Церква всіх святих у Києво-Печерській лаврі", "Аскольдова могила" (обидва — 1846).

Шевченко часто вдавався до сепії, подорожуючи Україною, змальовуючи

Т. Шевченко. Хлопчик-натурник. 1860. Папір, сепія, червоний олівець. Національний музей Тараса. Шевченка, Київ.

краєвиди ("Воздвиженський монастир у Полтаві", 1845; "Коло Седнева", 1846), але ще частіше, перебуваючи на засланні. Під час Аральської експедиції, зимівлі на Косаралі він виконує сепією (іноді з додаванням білила для акцентування найсвітліших місць — "Укріплення Косарал взимку", 1848—1849) численні твори. Його малюнки "Казахський хлопчик дрімає біля грубки", "Казахи біля вогню" (обидва — 1848—1849) свідчать не тільки про інтерес до життя казахів, а й про розв'язання суто професійних мистецьких завдань, які він ставив перед собою: передача штучного освітлення, моделювання напівоголених постатей і водночас втілення певного стану своїх моделей, поетизацію їх образів ("Казашка", 1856; "Казашка Катя", 1856—1857).

Про високу майстерність володіння цією технікою свідчать портрети, виконані в Оренбурзі (Хоми Вернера, 1849; автопортрет у кашкеті, 1848—1849; братів Ф. і М. Лазаревських, 1849), а також складні інтер'єрні та екстер'єрні композиції ("Шевченко малює селянське подвір'я", 1845; "Шевченко серед товаришів", 1851; "Шевченко малює товариша", 1856—1857).

Сепією (і тушшю) виконані окремі аркуші славнозвісної серії "Притча про блудного сина" (1856—1857), яку Шевченко планував згодом надрукувати в техніці офорта. Глибокий трагізм, символічність звучання композицій, що зображають сцени страждань героя-солдата ("Кара колодкою", "Кара шпіцрутенами", "У в'язниці") є ніби уособленням образу царської Росії, де людина втрачає свою гідність ("У шинку", "Програвся в карти", "У хліві"), сцена "На кладовищі" немов уособлює гнітючу атмосферу життя героя. Майстерне розв'язання композицій, бездоганний малюнок і психологічна наснаженість узагальнених зображень роблять цю графічну серію, що стала справжнім шедевром Шевченка-художника, визначним явищем в українському мистецтві XIX ст.

5.4. Графіка другої половини XIX ст.

Поетична і мистецька творчість Тараса Шевченка справила істотний вплив на розвиток української графіки другої третини XIX ст., зокрема 1840—1860-х рр., вона активізувала діяльність художників у цій галузі, чому сприяли як його особиста дружба з багатьма митцями, так і те, що він їх, як зазначав Л. Жемчужников, "повернув обличчям до народу, примусив полюбити його і співчувати його вболіванням" [1].

Книжкова і станкова графіка середини століття. Співучень і товариш Т. Шевченка по Петербурзькій Академії, вихованець К. Брюллова Олександр Агін (1817—1875), популярний ілюстратор ("Демон" М. Лермонтова, оповідання Є. Гребінки, "Мертві душі" М. Гоголя, 1846), з 1853 р. жив у Києві. Він викладав малювання в Кадетському корпусі та служив бутафором і гримером у театрі Бергера. Згодом переїхав до Тарновських у Качанівку, де став приватним учителем малювання. Створив альбом малюнків (який, на жаль, згорів у пожежі) на теми життя і побуту українського народу.

Значне місце у спадщині іншого друга Т. Шевченка — Михайла Сажина по-

[1] *Жемчужников Л.* Воспоминания о Шевченко // Основа. — Санкт-Петербург, 1861. — Кн. 3. — С. 210.

М. Сажин. Університет у Києві. 1846. Папір, акварель. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

ряд із живописними творами, написаними під час його перебування в Києві у 40-х рр. XIX ст., займають твори, виконані аквареллю та сепією. Окремі малюнки Сажина було переведено в літографію і надруковано 1846 р. в альбомі Лауфера "Види Києва".

Понад 90 рисунків пером створили 1844 р. Михайло Башилов (1821—1870) та Яків де Бальмен (1813—1845) для рукописного "Кобзаря" Шевченка, переписаного польською транскрипцією. Серед них — сюжетні зображення, заставки, кінцівки. Усі вони позначені спостережливістю, знанням українських звичаїв та побуту. Художники створили унікальний зразок комплексного графічного оформлення книги.

Я. де Бальмен працював і в станковому рисунку, виявивши гостру спостережливість у зображенні сцен із садибного побуту. Виконані в родовому маєтку Бальменів Линовиці рисунки "Повернення молодих із церкви" та "Бал у провінції" (обидва — 1838) виказують майстерне володіння художника контурним рисунком, засвідчують його гостру спостережливість і природне чуття композиції. Сріблясто-прозорі аркуші характерні наближеністю до "картинного" розв'язання натурного рисунка.

Завдяки Т. Шевченкові немало художників зацікавилися Україною, надихаючись її природою, черпаючи сюжети з життя її народу. А такі з його прихильників та послідовників, як І. Соколов, Л. Жемчужников, К. Трутовський, цілковито присвятили свою творчість батьківщині Т. Шевченка і продовжили започатковані ним демократичні тради-

Л. Жемчужников. Автопортрет. 1853. Папір, акварель. Національний художній музей України, Київ.

ції. Графіка становить особливо вагому частку в їхній мистецькій спадщині.

Іван Соколов (1823—1910), автор багатьох картин з української тематики, був вправним рисувальником. Перебуваючи в Україні, а згодом, 1860 р., оселившись у Харкові, він зробив чудові замальовки народного типажу та побутових сцен, виконаних олівцем, сепією, аквареллю. Найбільше художника цікавили етнографічні мотиви. Він звертав увагу на деталі народного одягу, побуту. У рисунку "Бабуся в намітці" (1863) ретельно, з усіма подробицями зобразив намітку літньої жінки. Так само деталізовано художник відтворив етнографічні особливості вбрання у творах "Дівчина Полтавської губернії", "Козак з містечка Вереміївки", "Українка біля криниці", "Українка з півнем" (1860-ті рр.).

Глибокою спостережливістю і достовірністю позначені зображення жанрових сцен, де правдиво і без прикрас, із певною дотепністю трактування сюжетів постає побут простих людей ("Весілля на Україні", 1850-ті рр.; "Сім'я за вечерею", "Сцена біля хати", обидві — 1860-ті рр.).

Рисунки та живописні твори І. Соколова набули широкої популярності й розповсюджувалися у гравійованих та літографічних репродукціях. Так, зокрема, Т. Шевченко, високо цінуючи творчість цього художника, відтворив в офорті його композицію "Приятелі" (1859) і подав її разом з іншими офортами на розгляд ради Академії для здобуття звання академіка гравюри. Репродукувалися твори "Ворожіння на вінках", "Свято Івана Купала на Україні", "Прощання косаря" (всі — 1859), "Проводи рекрутів" (1860). Окремі рисунки із зображеннями народних типів використав Л. Жемчужников для своїх офортів з альбому "Живописна Україна".

Лев Жемчужников (1828—1912), як згадувалося раніше, правнук останнього гетьмана України Кирила Розумовського, був щирим другом і послідовником Т. Шевченка. Але ще до особистого знайомства з ним 1860 р. Жемчужников усією душею захопився Україною, незгасна любов до якої зародилася під час перебування в ній (1852—1856). "Іскра, що тліла в моїй душі, — писав художник у своїх спогадах, — розгорілася полум'ям любові до України, до її народу, пісні, історії — все мені стало рідним. Душа моя злилася з Україною в палкій любові, я страждав і плакав за нею, йшов у степ на могили, там співав і плакав, складаючи вірші, а Шевченка ще не

знав, не читав, записував слова, незрозумілі для мене, і заучував їх. Є, отже, в Малоросії дещо, що розворушило душу і дало їй поживу, обернуло в іскру, яка таїлася в мені. Я не міг надихатися і вільним чистим повітрям, не міг наслухатися мелодійної мови, в серце глибоко проникли звуки пісень, і я почав їх записувати від дівчат, молодиць і столітнього баштанника, проводячи з ним цілі ночі". Повернувшись згодом до Петербурга, Жемчужников отримав у подарунок від Олексія Толстого твори Шевченка, які вразили його до глибини душі, і він схвильовано занотував у спогадах: "Шевченком я упивався, читав і перечитував, читав іншим, посвячуючи їх у красоти, щирість і силу цього замученого генія" [2].

Л. Жемчужников був першим із сучасників, хто не тільки зрозумів, а й належно поцінував Шевченка-художника, наголошуючи на народності і реалістичній глибині його творів, на значенні їх для розвитку національної культури. Своє бачення масштабу творчості (мистецтва) Т. Шевченка він виклав у статті "Слово над труною Шевченка", опублікованій у березневому номері часопису "Основа" (1861), започаткувавши цим українську художню критику. Слід зауважити, що Л. Жемчужников був не тільки обдарованим митцем, а й справжнім знавцем і палким пропагандистом мистецтва реалістичного, наближеного до життя, до проблем дійсності.

Любов до України, її культури спонукала Л. Жемчужникова особливо ревно перейматися долею українського мистецтва. Критичні виступи виявляють його передові погляди, глибоке усвідомлення актуальності реалістичних тенденцій, вивчення досвіду європейської культури.

Жемчужников — один із плеяди тих художників, які почали виступати проти псевдокласицистичної рутини Академії. Виходець з аристократичного середовища, він навчався в кадетському і пажеському корпусах. Але військова кар'єра його не приваблювала, і після звільнення зі служби він, прагнучи стати художником, почав відвідувати класи Петербурзької Академії (1848—1852 рр.). Захопившись новими ідеями стосовно демократичного призначення мистецтва, порвав з Академією. У пошуках свого шляху в творчості він прийшов в Україну, де в народній гущі знайшов благодатний ґрунт для утвердження своїх мистецьких поглядів. На основі безпосередніх життєвих вражень в український період виконав свої жанрові живописні та графічні твори.

Як і Т. Шевченко, Л. Жемчужников вважав гравюру найдемократичнішим видом мистецтва, тому теж звернувся до офорта і для вдосконалення навичок роботи в цій графічній техніці виїхав до Парижа, де навчався з 1857 до 1860 р. Під враженням Шевченкової "Катерини" 1860 р. виконав офорт "Покинута",

---

[2] *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. — Ленинград, 1927. — Вып. 2. — С. 27. Про благотворний вплив перебування в Україні, на батьківщині своїх предків, писав і поет та письменник О. К. Толстой (1817—1875) — двоюрідний брат Л. Жемчужникова і, як і він, правнук Кирила Розумовського, — теж палко залюблений у цей край. Згадуючи рідного дядька, письменника Олексія Перовського (сина О. Розумовського, автора повісті "Двойник, или Мои вечера в Малороссии"), він писав: "Перовський виховав мене, перші роки мої минули в його маєтку (маєток Красний Ріг, тепер Брянської обл. — *Авт.*), тому я і вважаю Малоросію своєю справжньою батьківщиною". Україні він присвятив чимало поетичних рядків, серед яких найвідомішим є вірш 1849 р. "Ты знаешь край, где все привольем дышит..." Про нього і про О. О. Перовського див.: *Тихонов Ю. А.* А. А. Перовский и А. К. Толстой в Красном Роге // Мир русской усадьбы. — Москва, 1995. — С. 79—95.

який засвідчує його високу технічну майстерність. Страждання спокушеної та покинутої селянської дівчини у творі виражено лапідарними засобами. Постать дівчини, що гірко ридає, закривши руками обличчя, подана у видовженій композиції. Форми зображеної на весь зріст постаті промодельовані легким прозорим штрихуванням і оконтурені чіткою лінією, яка своїм рухливим бігом увиразнює емоційний стан нещасної, охопленої безвихідним відчаєм. За таке містке і драматичне трактування образу Т. Шевченко назвав офорт Л. Жемчужникова "шекспірівським".

Найфундаментальнішим твором Жемчужникова став альбом офортів "Живописна Україна", задуманий як продовження однойменної серії Шевченка і виданий у 1861—1862 рр. додатком до першого українського журналу "Основа", що виходив у Петербурзі. До цього альбому ввійшло близько п'ятдесяти офортів: художник використав власні рисунки періоду перебування в Україні у 1852—1856 рр., малюнки інших художників, таких, як І. Соколов, К. Павлов, К. Трутовський, Є. Чемесов, Л. Лагоріо, і доповнив кількома офортами О. Бейдемана та В. Верещагіна.

Окремо від альбому художник створив офорти "Хлопчик-жебрак з собачкою" (1860), "Українська дівчина" (1860), портрети схимника Києво-Печерської лаври Парфенія (1861), історика й письменника М. Маркевича, а також цикл акварельних етнографічних замальовок.

Л. Жемчужников був одним із тих художників, хто після Т. Шевченка засобами офорта розкрив широку панораму українського життя, створивши галерею типових народних образів.

Поезія Т. Шевченка стимулювала утвердження реалістичних новацій у книжковій графіці, заснованих на літературно-оповідному принципі відтворення сюжету, наповненого своєрідними прикметами національного колориту.

У 1840 р. Василь Штернберг (1818—1845) виконав у техніці офорта фронтиспіс до першого видання Шевченкових поезій, зобразивши сліпого кобзаря з хлопчиком-поводирем і тим самим розкривши символічний зміст назви поетової книжки "Кобзар".

Свою данину пам'яті Т. Шевченка віддав російський скульптор і графік, білорус за походженням, Михайло Микешин (1835—1896). З його ілюстраціями 1896 р. в Петербурзі було видано "Кобзар". Вправно виконані сепією та пером рисунки вдало передають ліричні й драматичні мотиви, розкривають соціальний зміст творів поета. Образ самого Шевченка, зображеного заглибленим у хвилини творчого натхнення, вміщено на обкладинці й фронтиспісі. Цим Микешин досягає враження своєрідної "документальності" рисунків. Ілюстрував Микешин також і повісті М. Гоголя (ці ілюстрації друкував окремими аркушами та репродукував як додатки до журналу "Пчела", 1881). Щирий шанувальник українського письменства, він добре прислужився до зростання мистецького рівня книжкової графіки.

Плідно працював у книжковій та станковій графіці послідовник Т. Шевченка Костянтин Трутовський (1826—1893). Він виконав низку ілюстрацій до поем Т. Шевченка, творів Марка Вовчка, українських повістей М. Гоголя. У 1880-х рр. К. Трутовський створив серію рисунків сепією, що відображають епізоди з біографії Т. Шевченка — "Шевченко-хлопчик із сестрою Катериною" (1883), "Шевченко — козачок поміщика Енгельгардта", "Шевченко на засланні", "Зустріч Шевченка з сестрою Яриною після повернення із заслання" (усі — 1885). Три останніх були використані як ілюстрації до книги Є. Григор'євої "Шев-

ченко. Биография для юношества", виданої в Москві 1896 р. Низку графічних творів він виконав на побутові сюжети з життя українського селянства. У них віддано данину тогочасній тенденції до певної ідеалізації, згідно з якою селянське середовище поставало у світлі сентиментально-ідилічного буття з жартівливо-розважальними сценами, з поетичними мотивами природи.

Інакше, з виразним критичним відтінком, художник розкриває паразитичний спосіб життя провінційних поміщиків у серії графічних композицій ("Сцена з поміщицького побуту", "Поміщики-політики", "Привели до пана" та інші твори 60-х рр.). Починаючи з 80-х рр. протест художника проти поміщицької сваволі набирає більш відкритого і загостреного звучання у таких творах, як "Мироїд" ("Глитай", 1883); "Збір недоїмок на селі" (1883), серії рисунків "З хроніки 60-х років" ("Тіні минулого"), де значна увага приділена темі рекрутчини ("В солдати", 1888; "Рекрутське присутствіє", 1892).

Твори К. Трутовського широко репродукувалися в популярних свого часу виданнях — "Художественном листке" Генкеля, "Русском художественном листке" Тімма, у журналах "Всемирная иллюстрация", "Пчела", "Нива".

Ці та інші видання, культивуючи масові форми графіки, давали змогу поширювати образотворчу інформацію про тогочасне і минуле українське життя. Тому друковані в них гравійовані репродукції, розраховані на смаки пересічного споживача, відчутно позначені етнографічною деталізацією сюжету.

Постійним і довготривалим постачальником ілюстрацій з української тематики для петербурзьких періодичних видань був Іван Їжакевич (1864—1962), незмінний автор і співпрацівник журналу "Нива". Розвиваючи традиції, закладені Т. Шевченком і продовжені його послідовниками, він створив широку галерею творів на теми побуту українського селянства у повсякденних турботах, праці, в обрядових дійствах ("Прання білизни взимку", "На покосі", "На пасіці", "Колядки", "Весільний обряд на Україні", "Сватання"). Широкий діапазон його графічної спадщини відзначається сюжетно-тематичним і жанровим розмаїттям. З теплотою та повагою художник зображав простих селян, чабанів, косарів, чумаків. Їжакевич пропонував свою версію розуміння життя козацької сіроми у Запорозькій Січі. Козаччина в його образотворчому тлумаченні — не романтично-героїчні баталії, а повсякденне буденне життя козацького простолюддя. В його композиціях це видно під час лаштування у похід, у розвідці, у засідці на ворога.

Впродовж усього життя Їжакевич часто звертався до ілюстрування творів Т. Шевченка. У 90-ті рр. він виконав рисунки до балади "Причинна" (1893—1894), поем "Гайдамаки" (1895), "Катерина" (1895, 1896), поезії "Перебендя" (1897), драми "Назар Стодоля" (1898).

Художник уважно і дбайливо ставився до розгалуженої сюжетно-літературної основи композиції з деталізованими подробицями оповіді, спираючись на численні зарисовки, привезені з мандрівок по українських селах. Водночас книжково-журнальна графіка І. Їжакевича, що за кількістю посідає вагоме місце в його дореволюційній творчості, відзначається композиційною розмаїтістю та виразністю пластичної форми, чіткістю контурів. Для прискорення підготовки до друку своїх рисунків він власноручно наносив їх на самшитову дошку для подальшого гравіювання ксилографами.

Усталення реалізму в станковій графіці та ремінісценції академізму в книжковій ілюстрації. Етнографічне підґрунтя в різноманітних варіантах визначало стильову особливість україн-

О. Сластіон. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка "Гайдамаки". 1886. Офорт.

ської графіки другої половини XIX ст. — посилену увагу до точності відтворення деталей народного вбрання, побутових аксесуарів та інших виразних подробиць. Почасти це зумовлювалося особистими фольклорно-етнографічними зацікавленнями художників, що виявлялося в науковій документалізації елементів народної культури.

Подібні інтереси визначили спрямованість творчості Опанаса Сластіона (1855—1933), діяльність якого не замикалася лише на художній творчості, поширювалася у сферу етнографії, фольклористики, мистецтвознавства. Викладаючи після закінчення Петербурзької Академії мистецтв (1882) у Миргородській художньо-промисловій школі, він подорожував Полтавщиною, записував думи і народні пісні від кобзарів, малював їх. На основі замальовок виконав майже сорок портретів народних співців. Супроводжені текстовою інформацією, вони становлять важливий іконографічний матеріал про багатьох видатних українських кобзарів кінця XIX — початку XX ст.

Ні композицією, ні умовним тлом жодний портрет не повторюється. Для кожного із зображених художник знаходить відповідний поворот — анфас, профіль, три чверті, — змальовуючи на

повний зріст, у погрудній чи поясній композиції. Як документальний матеріал ці портрети цінні правдивістю портретної схожості. Проте художникові не вдалося повністю уникнути елементів академічної ідеалізації, що позначилося на сентиментально замилуваних образах кобзарських поводирів.

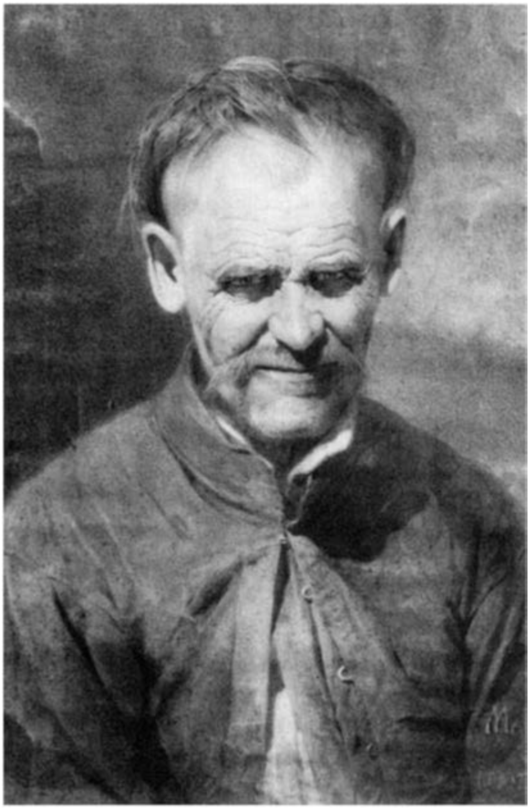
Утім ремінісценції академізму, які проступають у творчій манері О. Сластіона, доречно виявилися на ілюструванні Шевченкових "Гайдамаків" (1883—1886), сприйнятих художником у характерному для його часу романтичному ореолі. Вправне володіння засобами рисунка, світлотіньовими ефектами дозволили йому емоційно передати драматичні настрої багатофігурних сцен, що розгортаються на панорамному пейзажному тлі. Це видання "Гайдамаків" було одним із кращих тогочасних зразків книжкової графіки. Воно відзначалося цілісністю ілюстративних та декоративних елементів композицій.

Неординарним рисувальником ще у період навчання в Петербурзькій Академії виявив себе Порфирій Мартинович (1856—1933). Підтримуваний І. Крамським, уже відтоді він визначився в реалістичній орієнтації своєї творчості. Вважаючи власну здатність колориста обмеженою, Мартинович присвятив себе роботі над станковим рисунком. Послуговуючись італійським олівцем, він широко використовував його можливості в моделюванні пластичної форми тоновими градаціями, створенні світлотіньових ефектів. "Де він провів олівцем, — писав друг і співучень художника О. Сластіон, — там уже не треба поправляти рисунок, відразу виходить закінчення"[3].

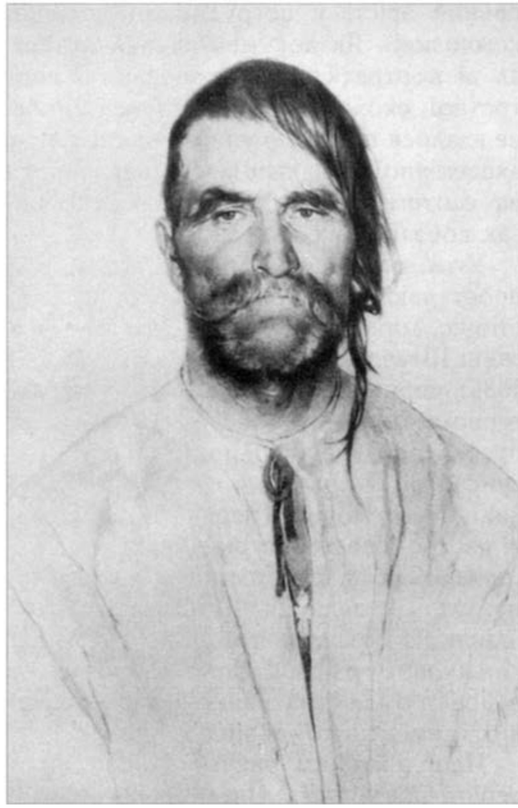
Передчасно (через хворобу) вийшовши з Академії (1881) і повернувшись у рідний Костянтиноград, за узвичаєною тоді традицією, Мартинович обійшов чимало сіл і містечок Полтавщини, де зарисовував дерев'яну архітектуру, народний одяг, селянські хати і подвір'я, поетичні сільські куточки, ярмарки. Але найбільшу мистецьку цінність становлять портрети українських селян, таких, як П. Тарасенко з Кирилівки, що на Полтавщині, О. Буштримиха з Добреньок, М. Довгий з Шаблинівки, І. Крюк з Лохвиці, Ф. Мигаль та Кричко з Вереміївки. Ці портрети, позбавлені елементів сентименталізації, правдиво відображають со-

О. Сластіон. Портрет художника П. Мартиновича. 1886. Автолітографія.

[3] *Сластіон О.* Мартинович: Спогади. — Харків, 1931. — С. 149.



П. Мартинович. Портрет Павла Тарасенка з Кирилівки. 1875. Папір, олівець. Національний художній музей України, Київ.



П. Мартинович. Портрет Федора Мигаля. 1880. Папір, олівець. Національний художній музей України, Київ.

ціальний типаж українського села на рівні психологічних характеристик образів.

Зовнішньо статичним зображенням, сповненим водночас внутрішньої динаміки, П. Мартинович надає значущості й виразу відчуття людиною власної гідності. Особливо вирізняється в цій портретній галереї образ Федора Мигаля. У поясній композиції, ледь намічаючи лінією одяг чумака, майстерно і детально художник моделює пластичну форму грубуватого обличчя з мудрим поглядом очей, підкреслюючи вольовий характер козацького нащадка.

Із зібраного у народному середовищі матеріалу П. Мартинович починаючи з 1874 р. впродовж багатьох років компонував ілюстрації до "Енеїди" І. Котляревського, які 1903 р. експонувалися в Полтаві, а 1912 р. були надруковані в київському виданні цього твору. Відтворюючи химерність "перелицьованого" Котляревським Вергілієвого твору, художник переносив дію зображених сцен в атмосферу побутових реалій полтавського села і тим самим надавав цим сценам концентрованої адресності.

Збагачення жанрової структури графічного мистецтва. Творчість вихованців Петербурзької Академії. Зацікавлення широкого загалу художників, як тих, що займалися суто графіч-

ною творчістю, так і тих, що побіжно втручалися в цю галузь, збираючи допоміжний матеріал, активізувало культуртрегерську місію графіки. Незважаючи на певну надмірність етнографізму у відтворенні психологічних життєвих колізій, художники прокладали шлях до формування нових національних рис мистецької культури. В умовах заборони царським урядом друкованого українського слова вони доносили до широкої громадськості патріотичні ідеї, опосередковано формуючи у неї ставлення до духовних надбань народу. У цьому відношенні графіка в той чи інший спосіб виконувала своє благородне призначення, про яке говорив Т. Шевченко.

Загалом "ходіння" художників у народ сприяло як документалізації старовини, так і мистецькому осмисленню подій минувшини. Власне, цьому сприяли й активізація наукового дослідження народної художньої культури, вивчення історії України, розвиток національної літературної школи.

Значне піднесення графічного мистецтва починається з відкриття у другій половині XIX ст. рисувальних шкіл у Києві, Харкові, Одесі, пожвавлення діяльності рисувальних класів при ліцеях та університетах, де викладачами у цей час стають виключно вихованці мистецьких академій. Найчисленнішими з них були випускники Петербурзької Академії — К. Павлов, І. Зайцев, І. Сошенко, Д. Безперчий, Г. Васько, М. Мурашко, М. Раєвська-Іванова та багато інших. Пройшовши академічну виучку і ставши майстерними рисувальниками, вони навчали зображальній грамоті широке коло своїх учнів. Графічні техніки у цьому навчанні посідали важливе місце. Практично всі художники-педагоги були одночасно і живописцями, і графіками (у сучасному розумінні фахової спеціалізації), хоча порівняно з живописною графічна творчість не вважалася самостійною. Нині, з історичної дистанції, стає очевиднішим те важливе значення для розвитку української графіки другої половини XIX ст. та для зміцнення її місцевого ґрунту, яке мала дедалі більша "осідлість" на теренах України вихованців Петербурзької Академії. Тут вони могли ближче прилучитися до місцевого середовища, проникнутися його духом і настроями. Їхня діяльність на посадах викладачів малювання в загальноосвітніх навчальних закладах та спеціальних рисувальних школах позитивно позначилася на зростанні майбутнього мистецького потенціалу. Слід при цьому зауважити, що відкриття рисувальних шкіл (котрі насправді вчили й живопису, а не тільки рисунку), рисувальних класів при ліцеях та університетах мало вирішальне значення для поширення усіх видів графічного мистецтва. Готуючи своїх учнів до здобуття вищої мистецької освіти, учителі малювання навчали їх основам рисунка і таким чином закладали підґрунтя для оволодіння різноманітними графічними техніками. Тож не випадково, що багато з тих, хто закінчував Академію, обирали графіку за основне поле своєї творчості.

Станкові форми графіки оперативністю і мобільністю виконання приваблювали і тих, хто працював у галузі живопису. Художники-педагоги місцевих українських шкіл значну увагу приділяли різноманітним графічним технікам і зацікавлювали ними своїх вихованців. Крім того, вони відповідним чином формували їхні мистецькі погляди на відображення реальної дійсності.

Значне місце посідає графіка у спадщині Дмитра Безперчого (1825—1913), колишнього кріпака графа Д. Шереметєва, сина іконописця. Одержавши 1841 р. "вольную", того ж року Безпер-

М. Раєвська-Іванова. Циганка Надя. 1875. Папір, акварель. Харківський художній музей.

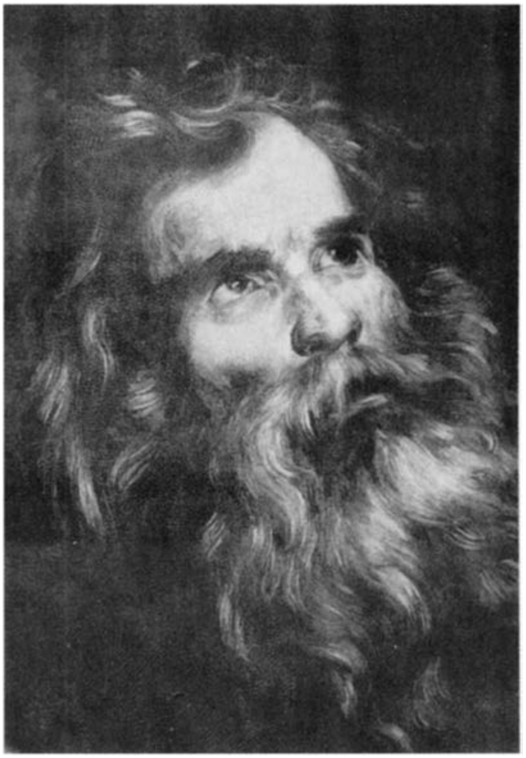
П. Зайцев. Жіночий портрет. 1880. Папір, соус. Національний художній музей України, Київ.

чий став "вольноприходящим" учнем Петербурзької Академії, де його вчителями були Іван Вістеліус та Карл Брюллов. Закінчивши Академію зі званням художника і вчителя малювання, він починає працювати у Ніжинській гімназії, а згодом викладає малювання в середніх мистецьких закладах Харкова. Твори, виконані олівцем, пером, сангіною, соусом і крейдою, сепією, аквареллю, — значна частина його доробку. Майже півстоліття працюючи учителем малювання, Безперчий виховав не одне покоління майбутніх талановитих митців (серед його учнів — С. Васильківський, П. Левченко, Г. Семирадський, М. Ткаченко, В. Беклемішев, вчений М. Ковалевський, історик мистецтва і етнограф М. Сумцов, композитор П. Сокальський). Безперчий був вправним рисувальником. Якщо мистецтву малювати і писати він вчився у К. Брюллова, то як художник багато в чому сформувався під впливом Т. Шевченка і П. Федотова. У рисунках олівцем, пером або сангіною він втілював образи селян, їх побут. Працював Безперчий і як ілюстратор.

Найвища творча активність Безперчого припадає на 60—70-ті рр., коли він створив цілу низку рисунків із зображенням сцен селянського побуту, портретів, натюрмортів, пейзажів ("Селянське подвір'я", 1862; "Українське село", 1864; "Нічний привал чумаків", 1866; "Хлопчики-рибалки", 1869; "Селянські діти", 1869). Твори Д. Безперчого, прості за сюжетами, виявляють, з одного боку, вірність традиціям школи К. Брюллова, з другого — по-шевченківськи глибоко правдиві й поетичні.

Рисувальні школи і розвиток графіки. Одна з перших рисувальних шкіл була заснована 1869 р. у Харкові Марією Раєвською-Івановою (1840—1912) — першою в Російській імперії жінкою, що стала професійним художником. Головним завданням школи була орієнтація на безпосередню роботу з натури, на засвоєння основ зображальної грамоти. Потрапляючи до Академії мистецтв, учні Харківської рисувальної школи швидко досягали успіхів і відзначалися відповідними академічними нагородами. У самостійній творчості вони віддавали перевагу жанрам, пов'язаним із безпосередньою роботою над натурою, — портрету, пейзажу, побутовій картині. З подальшої творчості учнів Раєвської-Іванової стає наочною та вагома роль, яку відіграли вони у мистецьких завоюваннях не тільки харківського художнього осередку, а й усього українського живопису, а також графіки та архітектури. З цієї школи вийшли С. Васильківський, К. Первухін, С. Досєкін, О. Виєзжев, М. Ткаченко, О. Бекетов, А. Данилевський, М. Уваров, П. Левченко, М. Беркос, М. Пестриков. Школа Раєвської-Іванової стала тим закладом, що забезпечував зростаючий потяг до художньої освіти й таким чином формував резерви мистецького потенціалу.

Творчість самої М. Раєвської-Іванової, представлена на сьогодні усього кількома працями, розвивалася у реалістичному напрямку. Крім живописних зображень ("Автопортрет", 1866; "Портрет М. М. Бекетова", 1869), в яких вправно поєднуються академічна умовність і зосередженість на моделі, на виявленні в ній характерного, в її доробку переважають графічні праці. З них примітними для творчого методу художниці є акварель "Циганка Надя" (1875) та рисунок "Дівчина біля хати" (1860—1870), де етнографічні деталі



В. Коренєв. Голова старого. 1897. Гравюра на металі. Дніпропетровський художній музей.

вбрання й оточення стають компонентами емоційної забарвленості образу.

Літографією, що давала можливість використати технічні тонкощі рисунка, захоплювалися і професійний графік Володимир Коренєв ("Голова старого", 1897), і засновник та керівник Київської рисувальної школи Микола Мурашко (1844—1909). Вихованець Петербурзької Академії, співучень і товариш І. Рєпіна, Мурашко працював не тільки в галузі портрета і пейзажу ("Над Дніпром", 1890-ті рр.; "Крим", 1892; "Осінь", 1874), а й досить активно займався графікою. Досконально вивчивши техніку літографії, він виконав і видрукував у цій техніці кілька альбомів-посібників з рисунка для учнів заснованої

М. Мурашко. Титульна сторінка до книги казок Г.-К. Андерсена. 1878. Літографія.

В. Корнієнко. Еней. Ілюстрація до поеми І. Котляревського "Енеїда". 1903. Папір, акварель.

ним рисувальної школи. У ці альбоми увійшли побутові замальовки, сцени з селянського життя, портрети славетних українських діячів. Особливою майстерністю позначені зображення Т. Шевченка (1864—1867), Петра Могили (1868) та автопортрет (1868). Крім того, у техніці автолітографії Мурашко виконав ілюстрації до казок Г.-К. Андерсена, видані 1878 р. в Києві. Про відповідний рівень володіння рисунком учнів мурашківської школи свідчить "Жіночий портрет" (1880) П. Зайцева.

Функціонування рисувальних шкіл, яке відбувалося за допомогою художників Товариства пересувних виставок, та культуртрегерська діяльність цього Товариства особливо виразно позначилися на авторському, жанровому та стильовому розмаїтті української графіки останньої чверті XIX ст. Широко побутувала тематика, об'єктивована з етнографічною деталізацією, сюжетно-описовою розгалуженістю дійства.

Ці риси властиві тогочасним рисункам живописців Миколи Ткаченка (1866—?), репродукованих ксилографією у 90-х рр. ("Масницю везуть", "Ряджені на Україні", "Кутю проганяють", ілюстрації до казок Г. Данилевського, творів М. Гоголя) та Миколи Глоби (1859—?). Глоба, перебуваючи у 1870—1880-х рр. у Києві, виконав чимало графічних творів ("Сімейна сцена", "На призьбі", "Пастух", "Пора на водопій"). Як художник-ілюстратор активно працював М. Зінов'єв, який у 80-х рр. виконав ілюстрації до Шевченкових "Гайдамаків", гравюри на дереві "Біля колиски", "На Україні". Відомі станкові гра-

фічні твори Миколи Кравченка (1867—1936) — "В степу" (1888), "Базар в околицях Одеси" (1889).

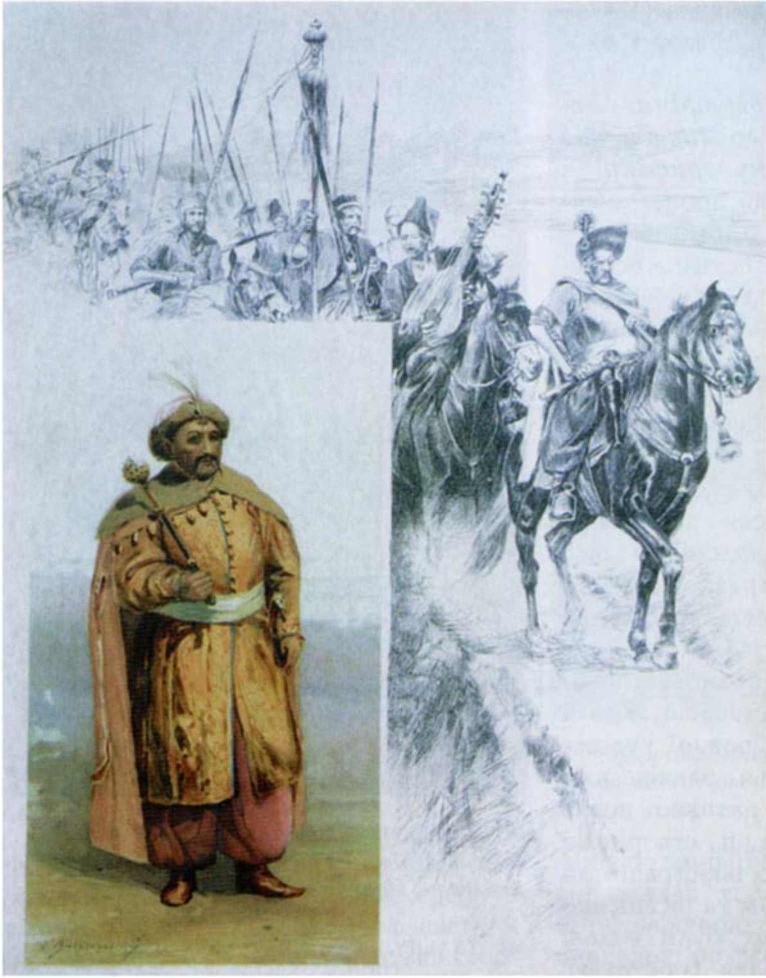
Історичні та етнографічні мотиви. Впливи народного мистецтва на образну стилістику графіки. У 1880-х рр., коли художній процес значно активізується, в ньому помітно зростає роль графічного мистецтва, в основних видах якого починають переважати твори з етнографічною тематикою або присвячені подіям минулого.

Глибоким знанням української історії та етнографії позначені ілюстрації Василя Корнієнка (1867—1904) до поеми І. Котляревського "Енеїда" (1903—1904). Перебуваючи після закінчення 1896 р. Петербурзької Академії в Одесі, він виконав низку ілюстрацій до українських народних дум, репродукованих у вигляді поштових листівок.

Популяризатором народної творчості був також одесит Амвросій Ждаха (1855—1927). Він не мав повної художньої освіти і, працюючи банківським службовцем, особливо активно почав малювати у 1890—1900-х рр., створивши велику акварельну серію ілюстрацій до українських народних дум та пісень, що впродовж 1911—1914 рр. були видані як поштові картки. Ждаха ілюстрував твори Т. Шевченка, П. Куліша, Д. Мордовця, І. Липи та інших письменників. Він вивчав твори народного мистецтва, змальовував народну орнаментику і на цій основі розробив проекти меблів у народному стилі з відтінком стилізації прийомів модерну.

А. Ждаха. Ілюстрація до української народної пісні "Три сестриці". 1911. Папір, акварель. Поштівка.

Велику спільну роботу зі збирання та поширення творів народного мистецтва здійснили Микола Самокиш (1860—1944) та Сергій Васильківський (1854—1917). У 1912 р. вони видали альбом "Мотиви українського орнаменту", до якого ввійшли зразки численних узорів народної вишивки, що мають як документальну, так і мистецьку цінність. Перед тим, 1900 р., вони видали в Петербурзі альбом "Из украинской старины", де на двадцяти одному великоформатному аркуші оригінально інтерпретується етнографічно-історична тематика. Композиція кожного з цих аркушів складається зі станкових зображень історичних українських діячів, селянських та козацьких типів, кобзарів тощо, написаних аквареллю С. Васильківським. Своєрідний супровід до них становлять великі віньєтки, виконані пером і тушшю М. Самокишем. Наповнені зображеннями атрибутів козацького побуту, зброї, музичних інструментів, батальних сцен, пейзажів, ці віньєтки іс-



С. Васильківський, М. Самокиш. Богдан Хмельницький. 1900. Папір, акварель, туш. Національний художній музей України, Київ.

тотно розширюють образний лад твору. Попри декоративне призначення, вони водночас набувають звучання завершеного станкового твору, що вводить той чи інший образ у відповідний історичний чи побутовий контекст. Тут яскраво розкрилося обдарування М. Самокиша як самобутнього історичного живописця і баталіста.

Здібності баталіста певною мірою виявилися у роботі над ілюстраціями до видання "Великокняжеская и царская охота на Руси" (1896), до якого були причетні й провідні російські художники (І. Рєпін, В. Суриков, В. Сєров, Ф. Рубо). Самокиш виконав усі титульні сторінки, заставки, кінцівки, віньєтки, батальні сцени, ініціали. Це оформлення є однією з його кращих графічних робіт. Успішному виконанню композицій сприяла висока обдарованість художника як рисувальника, котрий залишався "графічним" навіть у живописних творах. "Він справді умів володіти пером, — писав російський мистецтвознавець О. Сидоров, — і зовсім не боявся вводити у свої тонкі штрихові рисунки навіть найконтрастніші заливки та пля-

ми чорної туші. Був до кінця речником реалізму"[4]. Додамо, що М. Самокиш добре збагнув значення рухливої контурної лінії, здатної увиразнити динаміку батальних сцен. Ця риса виразно позначилася на виконанні ним композиції обкладинки до альбому "Из украинской старины". Загалом же цінність видання складають високі художні та пізнавальні властивості, обумовлені досконалим знанням і Васильківським, і Самокишем історичної епохи, матеріальної культури минулого.

У порубіжні десятиріччя XIX—XX ст. М. Самокиш був одним із українських графіків, що своєю творчістю сприяли поступу книжкової ілюстрації та художнього оздоблення видань, для котрих використовували елементи національної орнаментики. Прислужився він у цій галузі і як художник-баталіст. Його твори увійшли до альбому "Севастополь и его прошлое", виданого 1904 р. з нагоди відзначення ювілею героїчного захисту Севастополя. У 1904—1905 рр. як кореспондент журналу "Нива" М. Самокиш побував на театрі бойових дій російсько-японської війни, де виконав фронтові рисунки-репортажі, що публікувалися на сторінках журналу. На їх основі він створив окремий альбом "Дневник войны 1904—1905 гг.", де рисунки супроводжувалися його власним авторським текстом.

Пейзажний жанр у доробку провідних майстрів. Графіка, поряд із живописом, була однією з улюблених галузей творчості С. Васильківського, котрий, окрім згаданих раніше альбомів, виконаних у співавторстві з М. Самокишем, створив низку праць, послуговуючись аквареллю, олівцем, пастеллю. Його приваблювала історична тематика. На її основі створені станкові композиції "Битва козаків з татарами", "Обрання полковником Мартина Пушкаря", "Козак Голота", трактовані у властивому для його манери епічному ключі.

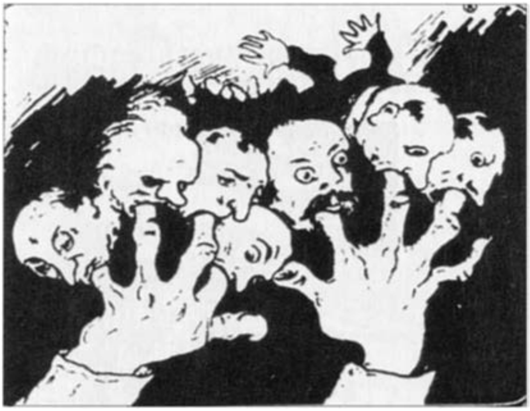
М. Самокиш. Обкладинка альбому "Из украинской старины". 1900. Папір, акварель.

Значне місце в його графічній спадщині належить панорамно-епічним пейзажам, в яких відлунює тиша і безмір степових просторів.

Варто наголосити, що живописці-пейзажисти активно долучилися до розроблення поетичних мотивів у графіці останніх десятиріч XIX ст.

З ліричною задушевністю в різноманітних техніках трактував природу та селянське життя Петро Левченко (1856—1917) у графічних творах 1890—1900-х рр. ("Тихий хутір", 1889; "Водяний млин", 1896; "Вітряк", 1898; "Укра-

[4] *Сидоров А. А.* Русская графика XX века. — Москва, 1969. — С. 54.



В. Заузе. “Свобода слова”. Карикатура з ілюстрованого додатку газети “Одесские новости”. 1905. Папір, туш.

Ф. Красицький. Титульна сторінка київського журналу “Шершень”. 1906. Папір, акварель.

їнське село”, “Перший сніг”, “Зима. Околиця села”, “Подвір'я”, усі — 1899).

Зображеннями мальовничих куточків українських сіл, дніпровських просторів наповнювалися графічні твори Григорія Дядченка (1869—1921), зокрема, серія його акварелей “Село Кирилівка”, “Річка Стугна”, “Яблуня квітне”, “Вечір над Дніпром” (1900-ті рр.).

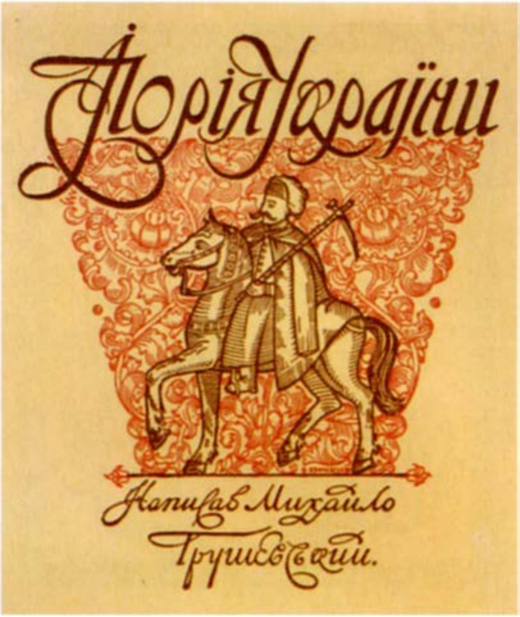
Чарівністю місячного світла відлунює камерний мотив у вишуканих за колоритом станкових графічних творах Григорія Світлицького (1872—1948), виконаних аквареллю, темперою, пастеллю (“Місячна ніч”, 1910; “Місячна ніч. Мотовилівка”, 1911, “Тихий вечір”, 1912; “Хата в місячну ніч”, 1916).

Перевагу пейзажному жанрові віддавав Володимир Заузе (1859—1939), що з 1885 р. оселився в Одесі. Свій творчий шлях він розпочав з ліричних пейзажів, виконаних аквареллю (“Після дощу”, 1894; “Перший сніг”, 1895; “Березовий ліс. Осінь”, 1897), в яких спирався на традицію реалістичного передвижницького пейзажу. Особливих успіхів В. Заузе досяг на початку XX ст., коли, звернувшись до техніки офорта і м'якого лаку, виконав низку виразних краєвидів (“Дорога в лісі”, 1902; “Вечір”, 1904; “У селі”, 1916; “Парк”, “Полудень”, 1917), долучаючи до них майстерно зображені натюрморти (“Квіти”, “Натюрморт з глечиком”, обидва — 1900-ті рр.).

Досконало засвоєна і майстерно застосована техніка офорта відкрила йому широкі можливості найтоншого нюансування світлотіньових переходів, насичених плям і шерехуватої фактури штриха для увиразнення характеристики світлоповітряного середовища, а отже, і відчуття натхненного стану природи.

Сатирична графіка. Формування мистецького осередку в Одесі — Товариства південноросійських художників — дало поживний грунт для роз-

В. Кричевський. Обкладинка книги В. Горленка "Отблески". 1904. Папір, туш.



В. Кричевський. Обкладинка книги М. Грушевського "Ілюстрована історія України". 1912. Папір, туш, акварель.

витку тут графічного мистецтва, активізувало розвиток і зацікавлення українською тематикою, розширило діапазон її втілення. Крім того, у цьому середовищі визначилися своєрідні риси, зумовлені географічними особливостями південних причорноморських краєвидів, а понад усе — зверненням до сюжетів з міського життя. Акцентування соціальних нюансів спостерігається в таких творах, як "З квартири на квартиру" (1896) Геннадія Ладиженського (1853—1916), зарисовки пером "Типи" (1901) Соломона Кишинівського (1862—1942), де зображені колоритні образи представників різних соціальних груп міста, "За читанням" (1901) Євгена Буковецького (1866—1948), "Босяки" (1901) М. Лепетича, "Божевільний" (1902) М. Алексоматі, "Борці" (1901), "Портрет пана Ф." (1904), "Молодиця" (1906) Миколи Кузнецова та ін.

Певне місце в доробку одеських художників посідала сатирична графіка, особливо в сатиричних журналах, що видавалися російською мовою (серія карикатур А. Красовського "Одеська вудочка", карикатури В. Шпильки в журналі "Выводчик пятен", 1896). Щотижневик "Пчелка" (виходив з 1884 р.) зосередив навколо себе чимало митців, серед яких Л. Пастернак, В. Заузе, М. Чемоданов, Г. Пане, Г. Познанський, Л. Бербель, М. Бондаренко.

Деяке послаблення утисків і цензурного режиму після революційних подій 1905—1907 рр. викликало активізацію україномовних видань — газет, журналів, книжок. До таких належав київський тижневик "Шершень", співробітниками якого були І. Бурячок, Ф. Красицький (широковідомий його малюнок "Воля" на обкладинці першого номера, 1906), В. Масляників, В. Різниченко (Ві-

В. Кричевський. Обкладинка книги М. Грушевського "Культурно-національний рух XVI—XVII вв." 1911. Папір, туш, акварель.

лентій), С. Світославський, О. Сластіон. Гострими, цікавими карикатурами визначався й сатиричний журнал "Жало" (1907).

Загострений соціальний підтекст притаманний також газетній сатирі тієї доби. У 1900-ті рр. активізується книговидавнича справа, пожвавлюються газетні видання, з якими співпрацюють художники, що впливає на вироблення певного стилю графічного оформлення періодики.

Національні традиції у книжковій та станковій графіці порубіжної доби. Новим етапом у розвитку книжкового оформлення стала творчість Василя Кричевського (1873—1952). Для нової української книги він зробив те, що було під силу такому потужному колу художників, які гуртувались навколо журналу "Мир искусства", — відродив книгу як витвір мистецтва. Кричевський був першим, хто зумів з усією повнотою осягнути класичну досконалість і високу культуру старовинної української книги, і, відчувши співзвучність її мистецьких досягнень з часом національного пробудження на початку XX ст., зміг відновити її традиції у своїй графічній творчості. Українська графіка в особі В. Кричевського знайшла першопрохідця, у творчості якого втілились її шляхи від народних джерел і переломлень модерну до конструктивізму, а згодом і експресіонізму.

В. Кричевського недаремно називали "філософом лінії" — у його графіці панує справжній культ лінії, динамічної, соковитої, виразної. Якщо в живопису він тяжів до узагальнення і синтезування пластичного образу, то в графіці ще своєрідніше втілюється прагнення зображати цілісність, позбавлену будь-якої випадковості, глибоко усвідомлену у своїй гармонійності. На відміну від барвистого, витонченого за нюансуванням і багатством кольорів живопису, у графіці він постає чорно-білим аскетом, лише зрідка вводячи в композицію один-два контрастні кольори. Кричевський сповна володів "стильністю" ліній, що давало йому простір для декоративної й експресивної гри на площині аркуша. Першою значущою в художньому плані була його обкладинка до книги В. Горленка "Отблески" (1904), де із суто сецесійною витонченістю подається гармонійне єднання сріблястого легкого рослинного візерунка, орнаменталізованого шрифтового напису та білої площини аркуша обкладинки. З цієї обкладинки й починається той оригінальний писаний шрифт В. Кричевського, де кожна літера має неповторний абрис і свій характер графічного "звучання".

Уже через кілька років художник, звернувшись до вивчення української книги XVI—XVII ст., демонструє національний варіант модерну. Основу його

графічної мови складають досягнення української барокової орнаменталістики, трансформовані в дусі новітніх віянь мистецтва сучасної йому доби. Цим прикметні обкладинки ілюстрованої "Історії України" (1912) та "Культурно-національного руху XVI—XVII вв." (1911) М. Грушевського. Старовинні орнаменти надихають художника на нове трактування їхнього характеру, ритміки й образного звучання. Якщо порівняти його книжкові візерунки з давніми чи з тими, що стали майже повсюдними в мистецтві модерну, то очевидною стане як самобутня манера художника, так і відмінність його підходу до стилізації. У червонястому орнаменті обкладинки "Історії України" немає ні драматичної загостреності барокових заставок, ні модернової знеможеності в самому русі орнаменту по площині аркуша. На відміну від переважно фризових орнаментів модерну з їхньою (в основному) горизонтальною спрямованістю, рослинні візерунки В. Кричевського уподібнюються до своєрідної природної капітелі колони — вони симетричними пружними вигинами активно линуть угору, створюючи мажорний акорд силуету козака-вершника та енергійному у своїх накресленнях напису назви книги.

В. Кричевський. Обкладинка книги В. Щербаківського "Українське мистецтво". 1913. Папір, олівець, акварель.

Динамічна композиція обкладинки "Культурно-національний рух XVI—XVII вв." з вузенькою орнаментальною рамкою, що вольовим прямокутником охоплює зображення, сама немов пульсує енергією й рухом: мотив "бігунка" з дубового листя, трактований в енергійних вигинах і пружних окресленнях, сприймається символом безперервного нескінченного життя природи. Грізний та прекрасний павич на тлі буйного, пишного аканта сповнений величної сили. Його пругкий силует, гордовита "постава" з владним поворотом увінчаної короноподібним гребінцем голови, з могутністю готових до змаху складених крил, гострий "орлиний" погляд — усе дихає міццю й здається викарбуваним безпомилковим штрихом. Зображення сприймається як гравюра. Цей прийом імітування гравюри — в коротких штрихах, що моделюють пружистий об'єм тулуба, складанні крил, візерунках на віялі хвоста — скрізь утворює подих готовності до дії, до злету. Такою самою динамікою сповнені соковите тужаве листя і пишні квіти аканта. Розкинувшись у геральдичній симетрії навколо центрального стебла, сам акант нагадує пташині крила, розкинуті у величному леті.

Символіка цього зображення, споріднена зі стародавніми уявленнями про павича як про образ вічної, невмирущої краси, а також із поширеним у модерні

О. Судомора. Київ. Літній краєвид. 1913. Папір, акварель. Приватна збірка, Київ. Публікується вперше.

мотивом цього птаха, отримує у виконанні В. Кричевського звучання нової образності, піднесеної місткою дієвістю. Вона нюансується поєднаннями чорнобілих чергувань штрихів і ліній, що змальовують мерехтливу сріблястість чорно-білого аканта і гарячі відсвіти червоних рядків напису назви в картуші. Так виникає образ невмирущої краси національної культури зі сповненими драматизму шляхами.

Архітектонічна досконалість і колірний лаконізм створюють неповторний стиль книжкової графіки митця, в якому б стильовому ключі він не вирішував обкладинки. Якщо звертання до стилістики модерну в перших творах спричинює виникнення національного варіанта, то праці 1910 — початку 1920-х рр. є зразками інтенсивних шукань стилістичної визначеності, що ґрунтувалась на основах народного мистецтва. Своєрідний смак до стилізування мотивів української народної творчості виявляє Кричевський в обкладинках до книг Вадима та Данила Щербаківських "Українське мистецтво" — відповідно 1913-го і 1918-го року. Геральдична симетрія композицій, глибока символіка кожної деталі зображення, напрочуд місткого й виразного, роблять ці твори помітним явищем книжкового і всього графічного мистецтва початку XX ст.

До традицій народного мистецтва звертався у своїх орнаментально-шрифтових обкладинках Охрім Судомора (1889—1968). Його стилізації рослинного орнаменту перегукуються з народними візерунками. За прийомами узагальнення крупних форм, за колірними зіставленнями вони нагадують традиційні прийоми образотворчого фольклору. Одночасно з досконалістю виконання барвистих виразно ритмізованих орнаментів книжкового й журнального оформлення Судомора визначився й як майстер витонченого акварельного пейзажу, чорно-білого рисунка пером, композиції його в цій галузі (здебільшого побутові або пейзажні) часто у своєму узагальненні зведені до орнаменту (заставки й кінцівки у журналі "Сяйво", 1913—1914 рр.). Майстерністю виразного малюнка і декоративним ладом лінійно-орнаментальних композицій характерні його ілюстрації до "Казок" (1919), збірки поезій М. Вороного "У сяйві мрій", книжки "Театр і драма" (1913),

О. Судомора. Т. Шевченко. 1911. Папір, акварель, гуаш. Національний художній музей України, Київ. Публікується вперше.

О. Судомора. Палац будується. З циклу "Київська Русь". 1918. Папір, гуаш, туш. Національний художній музей України, Київ. Публікується вперше.

оформлення до української народної казки "Кирило Кожум'яка" (1920-ті рр.).

Впливи символізму та модерну на творчість графіків. На початку XX ст. як своєрідний майстер рафіновано стильних і досконалих графічних композицій визначився Георгій Нарбут (1886—1920), який до 1917 р. навчався і працював у Петербурзі, навідуючи влітку Україну. Учень І. Білібіна і М. Добужинського, Нарбут доволі швидко набув власної манери і зосередився на книжковому оформленні ("Три басни Крылова", 1913), в якому теж почали переважати тенденції до національної забарвленості графічних образів ("Малороссийский гербовник" В. Лукомського, 1914, "Гербы гетманов Малороссии" С. Трійницького та "Старинная архитектура Галиции" Г. Лукомського, оби-

Г. Нарбут. У селі. Із серії "Былая Малороссия". 1907. Папір, акварель. Поштівка.

дві — 1915). Одним із перших художників початку минулого століття Нарбут свідомо зосередився лише на графіці й, захопившись силуетною манерою при створенні портретів ("Портрет отця Михаїла, священика села Хохловки", 1913; "Портрет Бориса Нарбута ("Афоня")", 1913; "Портрет Я. Ждановича", 1914; "Портрет В. П. Лінкевич, дружини художника", "Єлисей, гість-студент", обидва — 1913), удався до цієї манери і під час оформлення книг ("Соловей" Г.-К. Андерсена, 1912; "Старинные усадьбы Харьковской губернии" Г. Лукомського, 1917). Особливої віртуозності він досяг у складних багатофігурних портретних композиціях, також виконаних у силуетній манері ("Автопортрет з родиною", 1915; "Лука Грабуздов на прогулянці з дітьми художника", 1919; "Автопортрет з дружиною і дітьми", 1919).

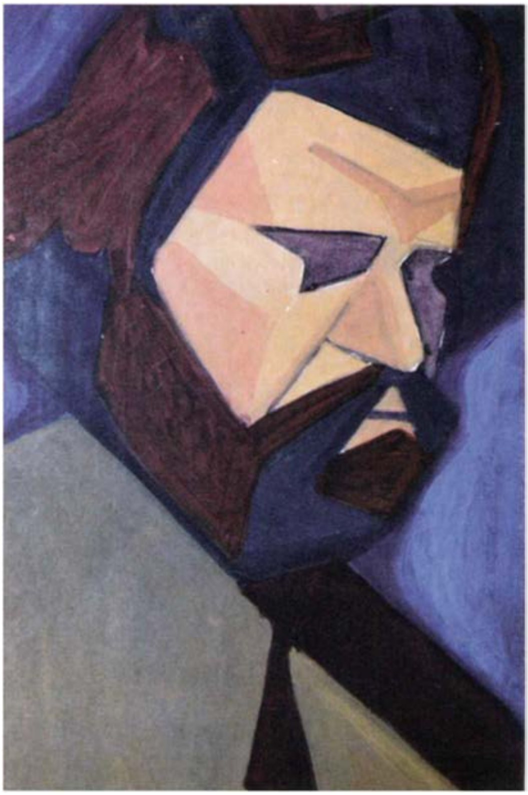
Сповнені таємничої загадковості, його пейзажі ("Місячна ніч", 1916) свідчать про потяг до символізації зображень,

до образної метафоричності та містифікованості сюжету в мистецтві модерну.

Звертаючись до українського бароко, до мистецтва ампіру, Нарбут виробляє власний оригінальний стиль, органічно пов'язаний з національними традиціями. Ознаки цього стилю знаходять яскраве втілення в "Українській абетці" (1917), над якою художник почав працювати ще в Петрограді, а особливо в оформленні київського журналу "Мистецтво" (заставки "Красне письменство", "Теорія пролетарської творчості", фронтиспіс, обкладинка — всі — 1919 р.).

Г. Нарбут. Титульна сторінка книги Г. Лукомського "Старинная архитектура Галиции". 1915. Папір, туш.

Г. Нарбут. Місячна ніч. 1916. Папір, гуаш, туш. Національний художній музей України, Київ.



М. Волошин. Автопортрет. 1907. Папір, гуаш. Будинок-музей М. О. Волошина, Коктебель.

Органічно поєднуючи стилізовані декоративні деталі часів античності й українського бароко, зокрема "кунштів" XVII—XVIII ст., чітко окреслюючи національне в типажах, убранні героїв, Г. Нарбут у композиції 1919 р. "Еней з військом" (за мотивами "Енеїди" І. Котляревського) створює довершений мистецький образ українського козацтва, тонко інтерпретуючи сам дух поеми.

Як і в Котляревського, у невеликій за розмірами, але гармонійно монументалізованій композиції все "перелицьовано" на український лад, зігріте доброзичливо жартівливим і водночас замилувано-захопленим ставленням автора до своїх героїв і звитяги минулого.

Компактна група козаків-троянців на чолі з Енеєм малюється на тлі двох умовно-символічних просторів: пустельного і піщаного з уламком античної напівзасипаної капітелі та беззахисно маленькими зеленими квітами-травами серед мертвих пісків, а вдалечині — за синьою смугою моря і типовою римською аркою видніється старовинний український вітряк.

Еней вбраний у яскраву козацьку кирею, з-під якої виглядає римська туніка, але вона візерунчаста, як старовинний козацький кунтуш, римський нагрудник підперезаний слуцьким поясом, а на голові Енея — золотий римський шолом, прикрашений пишними перами. Так само і ватага козаків, зображених як суцільна група: чорноброві й чорновусі, вони в козацьких шароварах, але в металевих римських нагрудниках, у кунтушах і жупанах, на головах смушеві й козацькі шапки, котрі часто бачимо в народних картинах "Козак Мамай". За групою видніється римський бойовий штандарт, але на плечах вони хвацько тримають козацькі мушкети, довгі металеві дула яких утворюють пружний ритм, що срібними металевими діагональними спалахами надзвичайно динамізує композицію. Яскраво-барвисті зіставлення червоного, ясно-блакитного і золотаво-жовтого в поєднанні з площинно-лінійним ритмом у змалюванні постатей творять піднесено-мажорний лад усієї композиції, спорідненої з бадьорим, героїчно-урочистим козацьким маршем, з його святковим звучанням.

Композиційна і колірна узгодженість, виразна красномовність найменшої деталі — усе стає зразком витонченої довершеності картини, виконаної в дусі українського модерну. Високу майстерність твору зауважували ще сучасники, колега Г. Нарбута по Українській академії мистецтв (де й була вико-

М. Волошин. Кігтисті схили. 1910. Папір, акварель. Будинок-музей М. О. Волошина, Коктебель. Публікується вперше.

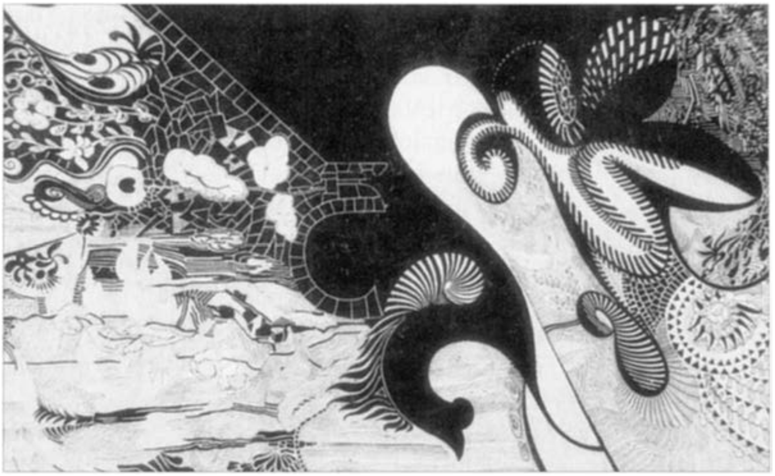
нана ця композиція) Микола Бурачек писав: "Тут знову геній ілюстратора дорівнює генію Котляревського. Я ще й тоді дозволив собі висловити Нарбутові, що цей твір один з найкращих серед його прекрасних праць. Ні до, ні після Георгій Іванович не підносився так високо. І рисунок, і фарби, і гумор — зв'язуються в такий міцний, прекрасний шедевр, яких мало в історії графічного мистецтва" [5]. А Степан Таранушенко відзначав, що «Найхарактерніші риси "Енея" — цього Нарбутового шедевра — це чудова по силі гармонії колірна гама, крицева монолітність композиції й тонкий гумор... "Еней" чарує нас віртуозною грою ліній та ритмікою кольорових плям. Композиція його така кришталева, прозора, водночас напружено складна. Її потрібно вивчати як блискучий класичний зразок» [6].

Тяжіння Г. Нарбута до українського бароко, ампіру сприяло збагаченню засобів виразності його власного стилю, ретроспективізм якого був органічно сплавлений з гостросучасним осмисленням джерел, що його живили.

До узагальнень і стилізації в шуканні національного стилю звертається у своїй графіці також Михайло Бойчук (1882—1937). Як і в Кричевського та Нарбута, у нього головним виражаль-

[5] *Бурачек М.* Спогади про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 1 (14). — С. 96.

[6] *Ханко В.* Нарбутова інтерпретація поеми "Енеїда" Івана Котляревського // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1. — С. 59.



Є. Святський. Весна. Нічний мотив. 1911—1913. Папір, туш. Харківський художній музей. Публікується вперше.

Є. Святський. Крим. Коктебель. 1913. Папір, туш. Харківський художній музей. Публікується вперше.

ним засобом стає лінія, але надихається митець візантійськими традиціями, дотичними до італійського проторенесансу і тісно взаємозв'язаними з традиціями українського народного мистецтва.

Уже перші його твори ("Пастушка. Жінка з гусями", 1907; "Пастушок", 1910-ті рр.) свідчать про тяжіння до іконописної інтерпретації реальних побутових сцен. Завдяки центрично-симетричній зритмізованій композиції, де основна постать фланкується орнаментовано-узагальненим тлом, а лінійна окресленість виступає основним засобом вираження емоційно-пластичного звучання, твори набувають відчутної монументалізації, а побутовий мотив сприймається ритуальним дійством. По-своєму трансформує художник і пластичні прийоми модерну, немов переві-

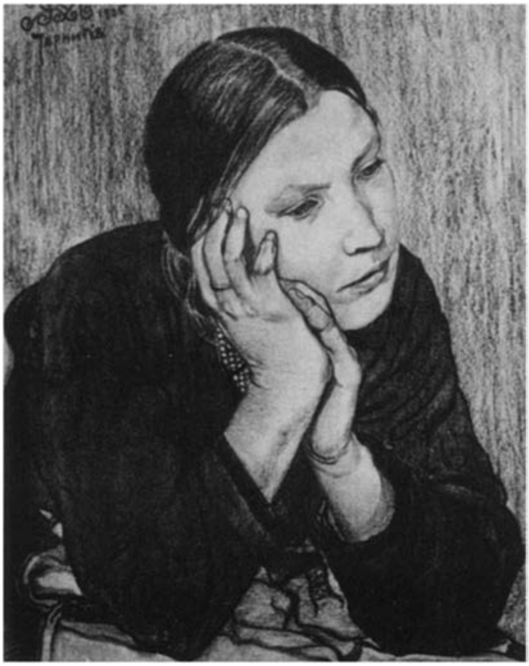
Є. Святський. Давній мотив. 1914. Папір, туш. Харківський художній музей. Публікується вперше.

ряючи їх орнаментально-декоративними принципами народного мистецтва. Його дереворит "Пастушка" (1910-ті рр.), де художник в лінійно-силуетних зіставленнях чорно-білої гравюри інтерпретує мотив попереднього твору "Жінка з гусями" (1907), сповнюється особливої проникливості в мелодійно-поетичному ритмізуванні прямих і овально-заокруглених ліній, повторенні й чергуванні вертикалей та горизонталей у центричній композиції. Постать селянської дівчинки здається величною у своїй непорушній задумливості на тлі лугу, де пасуться гуси, а висока й плавноокругла лінія обрію ще відчутніше акцентує урочисту застиглість постаті в зіставленні з рухливою динамікою лугових квітів і трав, в узагальнено-декоративних чергуваннях силуетів птахів обабіч постаті.

На використанні декоративно-геральдичної символіки будується обкладинка до книги А. Доде "Пригоди Тартарена з Тараскона" (1913). Тут також Бойчук вдається до синтезування національних прийомів стилізації з набутками світового мистецтва, поєднуючи експресивно-виразний рослинний орнамент, в основі якого лежить стародавній мотив бігунка, символізуючого життєствердну нескінченність людського буття, із узагальнено-емблематичним зображенням лева. Прикметним є й використання (на четвертій сторінці обкладинки до книги французького автора) мотиву українського тризуба.

Учні й послідовники М. Бойчука продовжували шукання національного стилю і в своїх графічних творах, насичених пульсуванням уже нової епохи.

Українська станкова та книжна графіка на межі XIX і XX ст. переживає період відчутного пожвавлення інтересу до широкого спектра традицій минулого, до відродження призабутих і поширення нових графічних технік. Популярними знову стають офорт і гравюра на дереві, з'являється й набуває значного розповсюдження гравюра на лінолеумі, акварель і рисунок набирають небувалого розмаїття. Популярні також рисунки тушшю "під гравюру".



М. Жук. Жіночий портрет. 1905. Папір, вугіль. Приватна збірка, Одеса.

Надзвичайно широким стає і технічний, і стилістичний діапазон графічних творів.

Окрему сторінку в розвитку стилістичних шукань станкової графіки цієї доби становить творчість Максиміліана Волошина (1877—1932). Крім згаданого раніше циклу "кімерійських" кримських краєвидів (див. розділ живопису), в його доробку наявні тенденції неоімпресіонізму, що яскраво вирізняють його пейзаж "Будинок поета" (1907—1910), виконаний в дусі дивізіонізму (тобто написаний окремими дрібними мазками), та наближену до клуазоністської манери (коли локальні кольори обведені чіткими контурами) композицію "Дача біля моря" (1910-ті рр.). Звертався М. Волошин і до експериментів кубізму ("Автопортрет", 1907) та експресіонізму ("Кігтисті схили", 1910).

Як "чистий" графік уже на ранніх етапах творчості, зазнавши впливу М. Волошина, сформувався Євген Святський (1886—1950). Пізніше, після закінчення Петербурзької Академії, де вчився з 1908 р., ввійшовши у співпрацю з С. Чехоніним, він долучається й до стилістики молодшої генерації "мирискусників". Напружено вдосконалюючись у щоденній праці, Святський доволі швидко виробляє власну "чорно-білу" (бо переважно працював тушшю, пером і пензлем) манеру. Його аркуші з динамічними композиціями, пружним енергійно-експресивним штрихом, що у своєму лаконічно-точному знайденні нагадують майстерні гравюри, сповнені рухливості символічних форм ("Театр", 1907), вражають експресією природних творінь ("Крим. Коктебель", 1913) чи античними парафразами ("Давній мотив", 1914).

Художником, у творчості якого графіка посідає провідне місце, був Михайло Жук (1883—1964), так само, як і М. Бойчук, вихованець Краківської академії. Навіть живопис Жука, котрий у роки навчання зазнав помітного впливу сецесійних тенденцій польського майстра Станіслава Виспянського, має "графічну забарвленість" — контури й силуетність, акцентування лінійних ритмів, а в графічних його композиціях вони мають вирішальне значення. Художник глибоко перейнявся і засвоїв досягнення європейської графіки, в своїх творчих шуканнях прагнув поєднати стилістичні прикмети модерну з естетичними і пластичними засадами українського народного мистецтва. І як живописець, і як графік М. Жук активно виступав у різних жанрах: писав портрети, пейзажі, численні зображення квітів, що згодом стануть його улюбленим мотивом.

Ще під час навчання у Краківській академії він розпочинає цілі серії й цикли штудій рослинного світу — переважно квітів і трав. Художник не вдається до химерних стилізацій, характерних для модерну, а прагне найточніше

передати неповторність структурної будови чи витончену забарвленість кожної квітки. Поєднання документально точного відтворення натури з глибоким вивченням основ народного мистецтва, зокрема орнаментального, сприяло виробленню своєрідної творчої манери М. Жука, графічної за активністю контурів і специфічною організацією простору. Риси національної мистецької традиції знайшли особливо яскраве виявлення у графічному доробку майстра.

Зіставлення підкресленої і дещо "загостреної" лінеарності, властивої для модерну, а саме для польської сецесії, з декоративною образною виразністю української народної творчості з її неповторною колірною мелодикою й символікою надають творам М. Жука витонченої стильності. Вона відчувається вже в його ескізах оформлення книги "300 кращих українських пісень" (1904), в обкладинці до власної збірки віршів "Співи землі" (1912). Разом з тим у деяких його творах тенденції модерну ускладнюються прийомами символізму, надаючи композиції відтінку таємничої загадковості й певного драматизму, як у обкладинці до повісті М. Коцюбинського "Тіні забутих предків" (1912). У руслі стилістики модерну з органічним використанням народної барвистості виконані панно М. Жука "Казка" (1914) та "Біле і чорне" (1918).

М. Жук. Портрет школярки. 1918. Папір, вугіль. Приватна збірка, Одеса.

Вихованцем Краківської академії був також Іван Бурячок (1877—1936), котрий пройшов перед тим школу М. Мурашка. Крім праці в галузі сатиричної графіки (вже йшлося про його співробітництво з журналом "Шершень") та сценографії (був художником у першому стаціонарному українському театрі М. Садовського у Києві), Бурячок створив чимало книжкових ілюстрацій, виключно майстерно пророблених до найменших деталей з використанням яскравих сецесійних візерункових флореальних мотивів (казки братів Грімм "Золотий птах", "Шипшина", "Зачарований королевич", усі — 1910).

У порубіжний час графічне мистецтво характеризується наявністю найрізноманітніших тенденцій — від традиційно-реалістичних до авангардних, активізацією шукань нових пластичних засобів для втілення мистецько-естетичних проблем. Усі стильові течії і напрями епохи знаходять свій вияв у графічних творах багатьох художників. Переважна частина з них була майстрами багатогранними, крім живопису і графіки, вони мали дар декоратора-монументаліста чи були творцями нових дизайнерсько-прикладних форм мистецтва.

До таких різнобічних талантів належав Віктор Замирайло (1868—1939). Учень школи М. Мурашка, надзвичайно здібний як до рисунка, так і до живопису, Замирайло на початкових етапах творчого шляху перебував під великим впливом творчості М. Врубеля, якого вважав своїм учителем і наставником. Після участі в розписах Кирилівської церкви та Володимирського собору в Києві, де Замирайло виконав значну

В. Замирайло. Портрет художника С. Костенка. 1891. Папір, олівець. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

частину шрифтових розписів, він досконально вивчає і копіює твори Михайла Врубеля, відкриває для себе мистецькі набутки майстра книжкової ілюстрації Густава Доре. З того часу таємничий світ фантазії французького метра стає для нього своєрідним дороговказом у творчості. Символічне забарвлення мають і його власні графічні твори — сповнені романтичної піднесеності ілюстрації до творів М. Лермонтова ("Демон", 1912; "Ашик-Кериб", 1913) та М. Гоголя (1912), цикл фантастичних композицій "Саргіссі", над яким художник працював протягом багатьох років, починаючи з 1908 р. Його довершені акварельні станкові твори — "Танець Тамари" (1895—1902), "Жіночий портрет" (1896), "Червона сукня", "Хмари" (обидва — 1899), "Палац" (1908), "Ніч" (1909), "Відьма" (1910), "Двобій" (1910), "Водоспади" (1912), "Гроза" (1913) — так само несуть відбиток символістсько-романтичних шукань, вирізняючись загадковою таємничістю образів і своєрідністю аскетично стриманої синьо-зеленувато-бузкової колірної гами.

За тяжінням до символізму, до фантастично-загадкових образів з творчістю В. Замирайла ніби перегукується графічний доробок Всеволода Максимовича (1894—1914), митця вже наступного покоління. Графічні композиції Максимовича, на відміну від його великоформатних живописних картин-панно, мають переважно невеликий розмір і чорно-біле або насичено контрастне колірне розв'язання ("Портрет молодої людини", "Поцілунок", "Орнаментальний мотив", "Бокал", "Саломея", всі — 1910-ті рр.; "Птах", 1913).

Графічна та живописна творчість художника і педагога Михайла Сапожникова (1871—1937) тільки-но починає вводитись у науковий обіг, до 2000 р. його ім'я зрідка зустрічалося лише у довоєнних публікаціях і практично залишалось невідомим. Виставка творів митця (2000, Київ) дала можливість переконатися у схильності Сапожникова до створення великоформатних символічних композицій ("Хвиля", 1898; "Втрата", 1914). Деякі з них за метафоричністю, за ускладненою символікою образного ладу нагадують твори Мікалоюса Чурльоніса ("Спить людина", 1898—1902). Про те, що вже зразу після закінчення Петербурзької Академії (там він учився живопису і відвідував графічну майстерню В. Мате, де студіював офорт і гравюру) М. Сапожников почав викладати у міському 6-класному училищі м. Павлограда на Катеринославщині, дізнаємося зі спогадів [7] його учня, в майбутньому талановитого російського архітектора-конструктивіста Якова Чернихова (1889—1951), як і Сапожников, уродженця Катеринославщини.

[7] Див.: Вопросы искусствознания. — 1997. — № 2. — С. 257.

У недавно опублікованому "Життєписі" Чернихова (вступив до Павлоградського училища 1896 р.) згадується, що вже в ті роки (1896—1901) викладав там малювання М. Сапожников, який "любив живопис і займався ним з великою любов'ю і захопленням. Картини його були символічними..." Та не менш захоплено творив символічні композиції художник і в техніці гравюри, співзвучні поліфонізмом образів його живописним полотнам ("Спить душа народу", 1910-ті рр.), своєрідно інтерпретуючи античну міфологію ("Пан", 1910-ті рр.). Хвиляста пружна лінія, вібруючий силует, що переважає в графічних творах митця, споріднює їх з модерном.

З пластичними шуканнями модерну пов'язані твори Івана Мозолевського (1890—1957). Сформувавшись як художник під впливом майстрів "Мира искусства", він доволі часто виступав як ілюстратор у петербурзькому журналі "Аполлон", після 1914 р. працював у Києві, Празі, Парижі. Мозолевський звертається до вишуканої техніки офорта ("Портрет Шарля Бодлера", 1912; ілюстрації до збірки поезій Поля Верлена "Білі пави", 1911), створюючи вишукано романтичні і сповнені гармонійної поетичності образи.

Орнаменталізоване тло, зображення птахів у композиції "Білі пави" (1911) сприяють породженню відчуття романтичної казковості сцени, як і декоративізм аркуша "Лицар" (1921) посилює фантастично-легендарне звучання образу середньовічного звитяжця.

Своєрідним майстром графіки була Софія Левицька (1874—1937). Після Києва 1905 р. вона їде навчатися мистецтву до Парижа, вступає до паризької Школи образотворчих мистецтв, котру через рік залишає і працює творчо в колі колишніх учнів цієї школи — художників Р. Дюфі, Д. де Сегонзака, Ж. Маршана, О. Фрієза та А. Лота. Незважаючи на вплив тогочасних мистецьких течій, серед яких вона найбільшу данину віддала фовізму, її творча манера по-

В. Замирайло. Жіночий портрет. 1896. Папір, акварель. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

В. Замирайло. Танець Тамари. За поемою М. Лермонтова "Демон". 1895—1902. Папір, акварель, гуаш. Приватна збірка, Москва. Публікується вперше.

значена оригінальністю. Якщо у своїх колоритних і романтичних живописних композиціях ("Однороги в лісі", 1911—1912; "Кавалькада", 1916) художниця поєднує новітні форми і прийоми з мистецтвом примітиву, котрим захоплювалися численні французькі майстри, то в графіці віддає перевагу виразній лаконічності ксилографії. Тут вона тяжіє до традицій давньої народно-лубочної гравюри з її дещо примітивізованим штрихуванням та різкими контрастами чорно-білих плям. У техніці ксилографії С. Левицька виконує ілюстрації до "Хронік сіра Жуенвіля" (1910-ті рр.) і творів О. Купріна ("Білий пудель", 1914), Е. Верхарна, П. Валері ("Змія", 1914), позначені глибоким проникненням в атмосферу, відтворену письменниками, та майстерністю виконання декоративно-орнаментованих композицій.

Впливом експресіонізму та кубофутуризму вирізняється графіка Олександра Богомазова (1880—1930). Як і в живопису, у графічних творах художник багато експериментує в пошуках сучасних засобів вираження. Для нього основним стає момент відтворення складності й динамічної загостреності реального оточення. У його олівцевій композиції "Київ. Хрещатик" (1914) рухливий натовп серед вулиці, ледь позначеної діагонально-стрімкими лініями (спорудами) й крапками (вікнами), передається експресивними вугластими силуетами, що лише віддалено нагадують людські постаті. Ще експресивнішою виглядає "Пожежа" (1916), яка сприймається вихором ліній і силуетів.

До передачі руху, експресії тяжіли також Володимир та Давид Бурлюки, з ними пов'язані перші футуристичні експерименти. Навмисне огрублення та спрощення у трактуванні зображення визначає обкладинку книги В. Хлєбникова "Учитель і учень" (1912), виконану Володимиром Бурлюком (1886—1917). Разом з братом Давидом Бурлюком (1882—1967) він оформив книгу Хлєбникова "Творіння" (1914), в якій на противагу спробам художників втілити в книжковому оформленні принципи футуризму потужно бринить примітивістське начало, спричинене повсюдним за-

хопленням наслідуванням прадавніх наскельних зображень первісної людини.

Звертанням до традицій різних епох — від давньоруського мистецтва до модерну й кубізму — характерний графічний доробок Олександра Архипенка (1887—1964). Піонер концепції кубізму в скульптурі, талановитий живописець, Архипенко був і самобутнім графіком. Неповторний майстер пружної виразної лінії, він у графічних працях — від найменшого начерку до викінченої композиції — завжди впізнається за потужною енергією та пануванням силуетного начала ("Начерк жіночої постаті", 1910-ті рр.; "Оголена", 1907; "Фігуративна композиція", 1913).

У харківському художньому осередку спостерігається помітне пожвавлення графічної творчості з виступом Євгена Агафонова (1879—1955), керівника студії "Голуба лілія" (1907—1912), згодом члена відомого харківського Художнього цеху, активного ілюстратора сатиричних журналів "Штык", "Меч", "Злой дух" (1905—1907), його учениці Марії Синякової (1890—1984), Бориса Косарева (1897—1994), Митрофана Федорова (1870—1942), Василя Єрмилова (1894—1967), що розпочинав свою творчість як офортист (серії офортів "Москва", "Бульвар", "Сретенка", 1912—1913).

Графічна творчість західноукраїнських художників. З другої половини XIX ст. активізувався розвиток графічного мистецтва на підлеглих Австро-Угорщині західноукраїнських землях. Як і в Східній Україні, станкова, книжкова та журнальна графіка приваблює численних художників різних поколінь. Такі відомі майстри, як К. Устиянович, Т. Копистинський, Я. Струхманчук, Я. Пстрак, І. Труш, О. Скруток, О. Курилас, Олена Кульчицька, сприяють розширенню тематики й збагаченню виражальних засобів цього мистецтва.

Вс. Максимович. Поцілунок. 1912. Папір, туш. Національний художній музей України, Київ. Публікується вперше.

Корнило Устиянович (1839—1903) зосереджується на виконанні ілюстрацій та карикатур. Він співпрацює з редакцією журналу "Приятель дітей", де репродукує портрети галицьких князів ("Роман-Мстислав", "Князь Данило Романович", 1881—1883). З його станкових графічних творів відомі портрети Івана Богуна, давньоруських князів, алегорична композиція "Знищення кріпацтва в 1848 році", а також великий ескіз до живописного твору "Мойсей", виконаний пером і тушшю.

Численні графічні портрети і сюжетні композиції створив Теофіл Копистинський (1844—1916), який водночас працював як ілюстратор і карикатурист у львівських сатиричних журналах "Зеркало", "Нове зеркало" (1882), виконував оформлення та ілюстрації для журналу "Дзвінок", що почав виходити з 1890 р. Крім відомих ілюстрацій до творів І. Франка ("Лис Микита", "Пригоди Дон Кіхота", 1890—1900), Копистинський

М. Сапожников. Спить Людина. 1898—1902. Полотно, олія. Дніпропетровський художній музей. Публікується вперше.

створив чимало сатиричних рисунків. Улюбленими його мотивами були сценки з життя селянських дітей ("Пастушки"), побутові замальовки ("Подільські євреї"), зображення галицьких типів. Ілюстрував Т. Копистинський друге видання "Історії України" (1912) М. Аркаса, а також календар "Просвіта" (1912), а наприкінці життя виконав ескізи багатофігурних релігійних та алегоричних сцен ("Суд XX сторіччя").

Навколо львівського гумористично-сатиричного журналу "Страхопуд", що почав виходити 1863 р., зосередилися художники Т. Демків, О. Кузьма, С. Томасевич. Для журналів виконували ілюстрації також Т. Романчук, І. Зюленко, Б. Комар та Є. Турбацький.

Новим етапом у розвитку сатиричної західноукраїнської графіки можна вважати появу 1900 р. у Львові журналу "Комар", де довгий час успішно працювали Я. Струхманчук і Я. Пстрак.

Яків Струхманчук (1884—1937), вихованець Краківської академії, крім журнальних карикатур, створив чимало портретів (М. Горького, Л. Толстого). Проте карикатури художника, сповнені гостроти і майстерності ("Монах з ковбасою", "Австрійський офіцер"), засвідчили його дар до неповторного й загостреного відтворення характерного й типового явища, гротескного образу.

Сатиричні малюнки Ярослава Пстрака (1878—1916) до журналів "Комар" і "Зеркало" (1900—1908) теж позначені місткою образністю й лаконічною виразністю. З його ілюстрацій особливо вдалими були карикатури "З теки "Комара", "Галичина на Паризькій виставці", "З карнавалу", "Фельдфебель і кухар" (1900). Відомі його ілюстрації до повістей "Захар Беркут" (1902) І. Франка та "Тарас Бульба" (1907) М. Гоголя, олівцеві портрети ("Богдан Хмельницький", 1911), пастелі ("Весна", "Косар", обидві — 1908) та пейзажі, виконані аквареллю.

У книжковій графіці порубіжного часу теж простежуються помітні зрушення. Оформлення стає більш комплексним, художньо вирішуються не лише обкладинки, а й титульні сторінки, про що свідчать такі видання, як каталог великої польсько-української археологічної виставки та пишно зроблений збірник на честь 300-річчя Ставропігійського братства у Львові.

Розвиток станкової графіки тісно пов'язаний з творчістю провідних художників того часу. З-поміж них живописець Юліан Панкевич (1863—1933) виконав чимало акварельних і пастельних композицій ("Група людей біля тину", акварель; "Портрет Т. Г. Шевченка", пастель; рисунок "Жінка за шитвом", усі — 1890—1900 рр.). Ю. Панкевич ілю-

стрував твори С. Руданського, В. Кулика, В. Гнатюка. Тяжінням до використання традицій народної орнаментики характерні його заставки й ініціали до антології української лірики, впорядкованої І. Франком, "Акорди" (1909).

Свій внесок в активізацію графічного мистецтва зробили такі визначні майстри, як О. Новаківський, А. Манастирський, І. Труш, О. Курилас.

Виразні й гострі, яскраво позначені сецесійними впливами, портретні рисунки Олекси Новаківського (1872—1935), книжкові ілюстрації Антона Манастирського (1878—1969), пейзажні замальовки Івана Труша (1869—1941), побутові сцени та начерки Осипа (Йосипа) Куриласа (1870—1951), безперечно, сприяли піднесенню майстерності й технічного збагачення західноукраїнської графіки. Новий етап в її розвитку починається з творчості графіка за складом художнього мислення і сприйняття, художника всебічного дарування — Олени Кульчицької (1877—1967). Бездоганний рисувальник, Кульчицька оволоділа основними графічними техніками, саме з неї розпочалося відродження гравюри на дереві. Вона створила виразні й місткі твори в техніці офорта й акватинти ("Буря на Адріатичному морі", 1911; "На пасовищі", 1907; "Зима", 1909), серії гравюр на лінолеумі з життя незаможного селянства ("Сніданок", "Копають картоплю", обидві — 1910), позначені пластичною виразністю і доречним використанням властивостей матеріалу відповідно до сюжету твору. Поетичні легенди карпатського краю, побут і звичаї західноукраїнського села стають визначальними темами її творчості. Пристрасним громадянським пафосом сповнені ліногравюри О. Кульчицької, присвячені драматичним колізіям у житті українського селянства — його вимушеній еміграції в пошуках порятунку від голодної смерті ("За море", 1914; "Колонізація", 1920), антивоєнні офорти ("Молох війни", 1915).

Її графічні твори, перейняті емоційною напруженістю, втіленою в декоративних і водночас драматичних контрастах та зіставленнях білого й чорного, граничній виразності кожної лінії й штриха, набувають справжньої монументальності ("Танець гуцула", 1915; "Ярослав Мудрий", 1918).

Олена Кульчицька, творчість якої органічно трансформувала впливи модерну, а подеколи й експресіонізму, стала художником нової доби. В її творах народні традиції органічно сплітаються з новітніми здобутками європейської художньої культури, виводячи українську графіку на нові мистецькі обрії, тісно взаємозв'язані з просвітницькою місією графічного мистецтва другої половини XIX ст., з ідеями Т. Шевченка про долучення народних мас до високого мистецтва, до прекрасного. За багатогранністю творчої натури, за цілеспрямованістю подвижницької діяльності О. Кульчицьку можна порівняти з В. Кричевським. Як і він, художниця, звертаючись до українських народних традицій, органічно засвоюючи світовий культурний досвід, оновлювала й збагачувала українське мистецтво, долучаючи його до європейського та світового культурно-мистецького контексту.

5.5. Скульптура першої половини XIX ст.

Традиції XVIII ст. і класицизм у процесі еволюції скульптури. Про давні традиції української скульптури свідчать не тільки густо вкриті розкішним різьбленням барокові іконостаси, рельєфна і кругла пластика в інтер'єрах та екстер'єрах церков тієї доби, а й набагато старші (давніші) за них твори періоду Київської Русі або "кам'яні баби" скіфських часів чи трипільські фігурки.

Але на кінець XVIII — початок XIX ст., в умовах прискореного художнього розвитку, процеси взаємодії давніх традицій і нових явищ мистецтва, процеси його десакралізації, розкриття нових сторін специфіки кожного з його видів стають особливо інтенсивними. У скульптурі це виявляється надзвичайно переконливо.

Незважаючи на консерватизм православного духовенства, проголошену указом 1722 р.[1] заборону Синоду встановлювати у церквах скульптури (майже до кінця XVIII ст. скульптура переважно була пов'язана з церковним будівництвом), вона продовжувала побутувати і розвиватись. Тут давалися взнаки вікові народні традиції і вплив смаків заможних замовників, орієнтованих на нові віяння європейської художньої культури.

Процеси активної еволюції скульптурних форм упродовж XVII—XVIII ст., коли стіни та іконостаси церков і соборів прикрашалися переважно барельєфними та горельєфними композиціями, спричиняють все інтенсивніший розвиток круглої скульптури. Спочатку вона з'являється в церковних інтер'єрах у вигляді окремих фігур святих в іконостасах, перед входами та на порталах храмів, в надгробних пам'ятниках тощо. Та в кінці XVIII ст. спостерігається поява і помітне поширення круглої скульптури суто світського змісту.

Після значного розвитку церковної скульптури впродовж усього XVIII ст. на початку нового століття процеси уповільнюються і стають менш потужними. Кругла храмова скульптура, репрезентована творами Йоганна Пінзеля, Сисоя Шалматова, Антона Осинського, Івана Равича, поступово втрачає свої позиції, згасають і осередки іконостасного різьблення, неперевершені зразки якого стають своєрідною емблемою українського бароко. Досить згадати пишноту густих орнаментальних ажурних композицій з винної лози чи квітучих троянд в іконостасі Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці на Полтавщині (1732) або химерні вигини аканта в обрамленнях ікон собору Мгарського монастиря (1762—1765), щоб уявити неповторність барокових мотивів у мистецтві України.

Потяг до орнаменталізації, до життєствердного буяння природних форм, віддавна притаманний українській творчості, найяскравіше виявляється в іконостасних композиціях, котрі перетворюються на вибагливі монументально-декоративні витвори, де головну роль у художньому образі іконостаса як суто декоративно-пафосної споруди, у гармонійному синтезі архітектури, живопису і скульптури відігравало довершено майстерне різьблення, що нагадувало вишукане прозоре мереживо.

Як на східних теренах прикладом вияву місцевих традицій в рафіновано досконалих формах бароко й рококо є

[1] Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. — Санкт-Петербург, 1789. — Т. 2. — С. 293—294.

різьблення іконостасів Софійського собору (1740-ві рр.) та Андріївської церкви (1750-ті рр.) у Києві, так зразками єднання місцевих традицій і європейських впливів на західних землях може бути скульптурне оздоблення фасаду собору св. Юра (1759—1761) у Львові, костьолу тринітаріїв у Кам'янці-Подільському (XVIII ст.).

У добу бароко, коли різьблення іконостасів на всіх землях України сягає високого злету, коли остаточно усталюється їхня іконографія й композиція, з'являються й приклади використання в їхньому оздобленні (переважно в західних регіонах) круглої скульптури.

Яскравим виявом національних уподобань у скульптурі стало повсюдне поширення скульптурно-орнаментальних барельєфів на стінах храмових і церковних будівель Східної України (барельєфи Богоявленського собору Братського монастиря, 1740-ві рр.), хоча відомі приклади застосування й круглої скульптури з дерева (Покровська церква у Ромнах, 1768—1770) або металу (статуя Феміди з будинку київської ратуші, 1777), в той час як для західноукраїнських земель типовішим було використання кам'яної чи дерев'яної круглої скульптури (ратуша у м. Бучачі, 1751).

Інтенсивний розвиток архітектури, і зокрема мурованого будівництва, зазвичай щедро декорованого скульптурними оздобами (від орнаментів до фігуративних композицій), сприяв динаміці пластики, усталенню в ній національних традицій. Українське бароко, позначене яскравою самобутністю в усіх видах мистецтва, мало свої принципові відмінності від європейського і в скульптурі.

Відіграючи все істотнішу роль в архітектурних композиціях, всотуючи досвід і кращі напрацювання європейської пластики, українська скульптура цього часу, позначена вагомими творчими набутками, зберігає тісний взаємозв'язок з народними мистецькими традиціями.

З кінця XVIII і початку XIX ст. настає новий період у розвитку скульптури, позначений зміною як форм її побутування, так і стильових напрямів.

Якщо до цього скульптура здебільшого пов'язувалася з культовими потребами, то тепер переважно слугує світським. У православних та уніатських храмах вона, продовжуючи традиції пишного барочного оздоблення, головним чином зосереджувалася на оздобленні іконостасів, поєднуючи пласку різьбу з об'ємними зображеннями, використовувалася для декорування архітектурних деталей і площин. У католицьких костьолах переважно кругла скульптура була органічним пластичним доповненням архітектури.

Імперський диктат у сфері тогочасної архітектурної діяльності й містобудування, де активно впроваджувалися класицистичні форми, помітно вплинув і на розвиток скульптури.

Жанрова структура і нові види скульптури. Зменшення обсягів храмового будівництва та бурхливе розширення цивільного (коли переплановувалися старі і за новими, схваленими у столиці схемами-планами будувалися нові міста) змістило її застосування у світському напрямі. Скульптура поступово позбувалася допоміжних декоративно-вжиткових функцій і набувала самостійного значення.

Нова доба, зі зміною стильових уподобань, коли на місце життєрадісно буяючому бароко приходить, а подеколи й доволі рішучо впроваджується (як в архітектурі) аскетично стриманий класицизм з насильницьким перериванням національних традицій — від заборони споруджувати церкви за українським звичаєм до відтоку майстрів, які б ці традиції розвивали, — принесла

нову жанрову структуру скульптури, спричинила появу її різновидів, до того не поширених на українських теренах.

На відміну від популярних у добу бароко динамічних композицій, будь-то жваво плинуча орнаментально-вишукана гілка з листям, квітами чи плодами в різьблених іконостасах або рухливі пози і жести персонажів станкових скульптур, тепер в скульптурних творах усе помітніше виявляється момент статики. Якщо в храмових ансамблях минулої доби скульптура відігравала роль сполучної ланки між архітектурою як першоосновою та живописом, що слугує загальною моделлю і водночас верхнім "разрешающим пределом" [2], і була головним інструментом синтезу, то з усталенням стилю класицизму, що спричиняє зміну самої системи художнього сприйняття, змінюється і роль скульптури. Вона все частіше "відокремлюється" від архітектури й набуває самостійного значення (що ілюструють всілякі колони, обеліски, окремі декоративні статуї чи композиції) або цілком підпорядковується архітектурному началу, перетворюючись на окремі акценти в загальній композиції споруди (статуї в нішах обабіч входів чи на фронтонах). Міський монумент стає одним із важливих компонентів формування ансамблів площ чи вуличних перехресть.

Паркове будівництво сприяло розвиткові садово-паркової скульптури, розширилася сфера побутування меморіальної скульптури, ввійшов у вжиток скульптурний портрет. Суттєвих видозмін зазнав і власне декоративний вид, призначений для оздоблення цивільної архітектури, у мотивах і сюжетах якого переважає антична тематика.

Впровадження у сферу побутування нових видів скульптури потребувало майстрів високої кваліфікації відповідно до мистецької і технічної складності робіт. На той час таких майстрів в Україні майже не було (митці, що стали згодом провідними архітекторами чи скульпторами, переїхавши до Петербурга, часто там і залишались).

Красномовним прикладом такої вагомої втрати таланту для України може бути доля згадуваного раніше всебічно обдарованого українця Івана Зарудного (?—1727). Він, як писав дослідник російського мистецтва Ігор Грабар, "за яскравістю і багатогранністю обдарованості, за силою уяви, за почуттям сучасності й новизни, а також за високою образністю його витворів... нагадує майстрів епохи Відродження" [3]. Виходець із козацької старшини, вихованець Києво-Братського колегіуму, архітектор, художник, скульптор, Зарудний, прибувши до Москви як дипломат (у документах він названий "гінцем гетьмана Мазепи"), невдовзі стає "царським архітектором" (тобто перебував в особистому розпорядженні Петра І). Наділений могутнім талантом, І. Зарудний збагатив російську архітектуру справжніми шедеврами (славнозвісна Меншикова башта в Москві, 1704; іконостас Петропавлівського собору в Санкт-Петербурзі, 1722—1726; низка церков, серед яких знаменита церква Знамення в селі Дубровиці поблизу Подольська під Москвою, 1690—1704), започаткувавши і звичай широкого використання скульптури (круглої, рельєфів, ліпнини) в інтер'єрах та екстер'єрах церковних та світських споруд.

---

[2] *Свидерская И. И.* Барокко XVII столетия: Система художественного видения и стиль // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. — Москва, 1997. — Кн. 1. — С. 165.

[3] *Грабарь И. Э.* Московская архитектура начала XVIII века // История русского искусства. — Москва, 1961. — Т. 5. — С. 61—62.

До Москви й Петербурга виїздили, а частіше забиралися не лише відомі фахівці своєї справи, а й добре обізнані з мистецьким чи будівельним ремеслом майстри, і таке знекровлення художнього процесу взагалі негативно позначалося на скульптурі. Свою роль у цьому відігравали й тенденції європеїзації, потягу до стильової визначеності творів, що помітно посилилися саме у пластиці, як найтісніше пов'язаній з архітектурою, де класицизуючі тенденції викристалізовувались у першу чергу. Таким запитам стильової визначеності творів відповідали художники-професіонали, вихованці мистецьких академій, тому до виконання робіт залучалися майстри, що здобули професійну освіту в Петербурзькій Академії мистецтв та академіях країн Західної Європи. Їхня творчість сприяла прилученню української художньої культури до світових надбань пластичного мистецтва. Нерідко до поміщицьких маєтків привозилися копії з класичних зразків для оздоблення палаців і парків.

Монументальна скульптура. Стилістично скульптура, що побутувала в Україні наприкінці XVIII — на початку XIX ст., пов'язана з класицизмом. Риси класицизму найвиразніше виявилися на українських теренах, підвладних російській короні, яка засобами цього стилю намагалася утвердити велич імперських намагань і здобутків. Чи не найбільше великоімперська тенденція позначилася на розвиткові саме монументальної скульптури.

Однією з перших значних пам'яток такого типу є монумент Слави в Полтаві (1805—1811), встановлений на знак пам'яті про Полтавську битву 1709 р. Початковий проект монумента був виконаний 1804 р. вихованцем московської архітектурної школи, згодом полтавським губернським архітектором Михайлом Амвросимовим (1776—1825). Ним був розроблений генеральний план забудови Полтави (1803), зокрема проект ансамблю Круглої площі (1809), де й мав стояти монумент Слави. Проте цей проект у Петербурзі був відхилений, а створення нового доручили архітектору Тома де Томону. Він у своєму варіанті зберіг ідею й основу композиції монумента, розробленого Амвросимовим, але удосконалив пропорції та змінив фундамент пам'ятника, надавши йому вигляду уступчастої фортеці. Новими в композиції пам'ятника були й пишні скульптурні оздоби.

"Ровесниця" Вандомської колони у Парижі (1806—1810, арх. Ж. Годуен та Ж.-Б. Лепер), старша за Олександрівську колону у Санкт-Петербурзі (1830—1834, арх. А. Монферран), колона монумента Слави у Полтаві була споруджена на місці обеліска-пам'ятника Полтавській битві, що його власним коштом встановив 1778 р. колишній кошовий отаман Павло Руденко [4]. У зв'язку з переплануванням Полтави цей пам'ятник був знесений, але уявлення про нього дає "Портрет П. Руденка" (1784) пензля В. Боровиковського, де портретований зображений поруч із цим обеліском (див. іл. у розділі про живопис).

---

[4] Як свідчать архівні документи, син запорозького козака, бунчуковий товариш П. Руденко був відомим та іменитим полтавчанином, до 1784 р. — бургомістром Полтавського магістрату. Він спорудив монумент на честь звільнення свого батька зі шведського полону. На п'єдесталі пам'ятника була вмурована мідна дошка із зображенням Полтавської битви і датою спорудження обеліска, який стояв біля Воскресенської церкви, також збудованої коштом П. Руденка (див.: *Павловский И. Ф.* Полтава: Исторический очерк ее как губернского города в эпоху управления генерал-губернаторами. — Полтава, 1910. — С. XXIV; ЦДІАУ у Харкові, ф. 629, оп. 2, спр. 8).

Ф. Щедрін. Скульптурне панно на п'єдесталі монумента Слави у Полтаві. 1805—1811. Бронза, граніт.

Спроектований Тома де Томоном пам'ятник являє собою тріумфальну чавунну колону, встановлену на кубоподібному гранітному п'єдесталі й увінчану зображенням одноглавого орла з розправленими крилами, лавровим вінком у дзьобі і стрілами, які він тримає в пазурах. П'єдестал обабіч оздоблено бронзовими композиціями, подібними до військових трофеїв, ніби кинутих до підніжжя, та іншими декоративними елементами, для яких використано військову емблематику.

Висота колони — 10,74 м, але завдяки вдало знайденим співвідношенням між нею і подіумом, між її товщиною (внизу діаметр — 1,54 м, угорі — 1,30 м) і висотою вона видається значно вищою, органічно увінчуючись скульптурою грізного орла (висотою 2,11 м) з майже триметровим розмахом крил.

Бронзові скульптурні композиції на п'єдесталі виконані Феодосієм Щедріним (1751—1825), який після Петербурзької Академії мистецтв удосконалювався в Римі та Парижі, ставши майстром елегійних ідилічних образів у станковій скульптурі. Бездоганно виконані бронзові рельєфи і пам'ятні написи на бокових сторонах п'єдесталу вдало доповнюють пафос загальної композиції монумента.

Своїми формами монумент гармонійно поєднується з будівлями площі і надає завершеності архітектурному ансамблеві. Тим самим він відіграє роль вдалого містобудівного елементу.

Органічна єдність скульптурних і архітектурних складових властива також пам'ятнику, спорудженому на місці Полтавської битви і виконаному за проектом архітектора Олександра Брюллова (1798—1877), у вигляді триступінчастої бронзової піраміди на гранітному постаменті, завершеної композицією з військових атрибутів та оздобленої геральдичними і символічними елементами. Ідеєю цих пам'ятників, установлених на полтавській землі, було утвердження влади Російської імперії над Україною, всебічне і повне підкорення України царському самодержавству.

За проектом О. Брюллова 1834 р. у Севастополі було встановлено пам'ятник на честь героїчного подвигу брига "Меркурій" у битві з турецькою ескадрою у травні 1829 р. Утім, складна скульптурна композиція із зображенням корабля, портрет-барельєф капітана брига О. Козарського та інші деталі дещо переобтяжують монумент.

В епоху класицизму серед заможних верств повсюдно поширюється мода на спорудження пишних палацових комплексів й усталюється звичай не тільки прикрашати їх декоративною скульптурою та ліпленням, а й встановлювати пам'ятні та меморіальні знаки, іноді й пам'ятники конкретним особам. Прикладом такого пам'ятника, спорудженого із вдячності, була позначена типово класицистичними рисами статуя-пам'ятник генерал-фельдмаршалу П. Рум'янцеву-Задунайському, 1794 р. встановлена в маєтку графа П. Завадовського Ляличі (тепер Брянська обл. Росії) на честь його покровителя. У 1866 р. статуя була перевезена до Глухова.

Статуя не збереглась, але в Російському музеї у Санкт-Петербурзі є її проект — невеличка (близько метра) мармурова фігура на високому постаменті. Як свідчив напис на пам'ятнику, його ідея належала архітектору Миколі Львову (1751—1803), а саму статую виконав французький скульптор Жан-Домінік Рашетт (1744—1809), котрий з кінця XVIII ст. працював у Росії. Відомо, що відлив статую у бронзі петербурзький ливарник-модельєр Е. Гастклу.

Полководця зображено у вигляді римського воїна. Героїзовану поставу фельдмаршала, вирішену в стилі класицизму, доповнюють символіко-алегоричні атрибути: щит з родинним гербом, сувій паперів біля ніг, маршальський жезл у лівій руці й бойовий шолом у правій. Водночас портретні риси відтворено по можливості достовірно, без надмірної ідеалізації (збережено характерний кирпатий ніс, маленькі очі на округлому обличчі з повними щоками й подвійним підборіддям).

Тенденції знеособлення національної традиції в монументальній скульптурі. Монументальна скульптура чи не найбільше з усіх видів образотворчого мистецтва демонструє повсюдний процес знеособлення національної художньої культури.

Те саме стосується інших видів пластики, розвиток яких був позбавлений необхідного національного ґрунту. Через обставини політичного і професійного характеру в першій половині XIX ст. не було умов для формування української школи скульптури. Тому творчість окремих майстрів, що вийшли з України, розвивалася в єдиному річищі російської мистецької школи. Серед них такі постаті, як М. Козловський, І. Мартос, К. Климченко.

У творчості Михайла Козловського (1753—1802), котра припадає головним чином на останню чверть XVIII ст., риси класицизму ще несуть на собі помітний відбиток доби рококо, що надає досконалим скульптурам майстра елегантної легкості і жартівливої грації.

Як майже всі видатні скульптори кінця XVIII — початку XIX ст., М. Козловський пройшов ґрунтовний вишкіл у Петербурзькій Академії мистецтв, де навчався у талановитого і досвідченого педагога Н. Ф. Жилле. Документи свідчать, що Козловський був сином військового музиканта і початкову освіту отримав у батьківському домі, а вступивши 1764 р. до Академії і виявивши надзвичайну обдарованість, прагнув вивчати і живопис, і скульптуру. Шість років навчання у Жилле, вихованого на традиціях рококо, але чутливо реагуючо-

Невідомий скульптор. Барельєф В. Долгорукова-Кримського з обеліска на честь визволення Криму від турецьких загарбників 1771 р. 1842. Діорит.

Невідомий скульптор, арх. О. Брюллов. Пам'ятник капітану брига "Меркурій" О. Казарському в Севастополі. 1834. Бронза, граніт.

го на віяння класицизму, дали М. Козловському добру школу і знайомство з античною пластикою. (Саме тоді, 1769 р., за ініціативою куратора Академії І. Шувалова Академія включила до числа своїх навчальних посібників велику колекцію гіпсових зліпків з пам'яток античної скульптури [5], і відтоді копіювання "антиків" стало обов'язковою складовою частиною академічного навчання.) На формування мистецьких уподобань Козловського вплинули також творчі настанови і методика навчання рисунку Антона Лосенка, котрий після Петербурга удосконалювався в Парижі й Римі, а з 1769 р. став керівником натурного класу, згодом академіком і ректором Академії. Довершені твори Лосенка, його метода навчання виваженої і гармонійної форми, досконалого пластичного моделювання сприяли виробленню в учнів розуміння нових мистецьких явищ, пов'язаних з усталенням тенденцій класицизму.

Перебуваючи після успішного закінчення Академії в Римі, Козловський (разом з І. Мартосом — товаришем по навчанню) взяв "активну і цілком рівно-

[5] *Петров В. Н.* М. И. Козловский // История русского искусства. — Москва, 1961. — Т. 6. — С. 401.

правну з їхніми західноєвропейськими сотоваришами участь у формуванні нового стилю (класицизму. — *Авт.*)" [6].

Здебільшого алегоричним творам М. Козловського з їх витонченою майстерністю форм і глибиною художніх образів притаманні ідеї високої громадянськості. В античних мотивах і сюжетах скульптор втілює своє бачення гармонійної людини, натхненної любов'ю до вітчизни. В його доробку чимало барельєфних композицій, органічно злитих з архітектурою (мармурові барельєфи Храму дружби, 1783—1784, арх. Дж. Кваренгі), є портрети (портрет Катерини II, 1783, мармур), станкові статуї ("Пастушок із зайцем", 1789, мармур), пам'ятники (пам'ятник О. Суворову в Санкт-Петербурзі, 1799—1801, бронза, граніт), надгробки (надгробок С. О. Строгановій, 1802, мармур).

У кращих творах М. Козловського, за певної умовності алегоричних сюжетів, зберігаються риси реалістичного сприйняття натури. Художня система скульптора, неповторність його пластичного мислення переконливо втілюються і в тих творах, де Козловський уникає ідеалізуючих принципів класицизму (статуя "Полікрат", 1790, гіпс), і там, де він вдається до них (як у згаданому пам'ятнику О. Суворову).

У доробку М. Козловського було чимало декоративних статуй і композицій, найвідомішим витвором з яких став славнозвісний "Самсон" (1801—1802, позолочена бронза) — статуя, виконана для петергофських фонтанів як центральна група так званого Великого каскаду. Кремезна, але струнка й пропорційна постать героя з напруженими міцними м'язами, подана в енергійному і водночас стриманому русі, сповнена переможної сили і впевненості. Образ біблійного Самсона, що розриває пащу лева, в часи петровського правління став ототожнюватися зі св. Самсонієм, якого вважали покровителем Росії [7]. В алегоричній композиції М. Козловського Самсон уособлював переможну Росію, а лев — переможену Швецію (лев — її державний герб). У жодному зі своїх численних, різних за стилістичним забарвленням, але завжди виключно майстерних творів скульптор не сягав такої гармонії між пластичною довершеністю фігури, викінченістю загального силуету і лаконічністю виразу моменту звитяжної боротьби.

Будучи професором скульптури (з 1794 р.) Петербурзької Академії мистецтв, Козловський виховав чимало знаних майстрів пластики. Серед його найвідоміших учнів — В. Демут-Малиновський і С. Пименов, у доробку яких є твори, виконані для України.

Творчість І. Мартоса й утвердження класицизму в монументальній скульптурі. Значний внесок у розвиток російської скульптури зробив сучасник і співучень М. Козловського по Академії Іван Мартос (1754—1835), який народився в Ічні, на Чернігівщині, у родині потомственого козака. Перші навички в скульптурі він, імовірно, міг перейняти від свого дядька, ічнянського сотника, котрий, за переказами, був непоганим різьбярем. Навчання в Петербурзі, а тим більше в А. Канови в Римі, де він перебував шість років, відшліфувало до віртуозності його природний талант (сучасники називали його "Фідієм дев'ятнадцятого століття"). У Петербурзькій Академії він посів місце професора (з 1794 р.), а згодом (з 1814 р.) її ректора.

Творчість І. Мартоса уособлює вагомий етап розвитку і розквіту класицизму в російській скульптурі, де з початком XIX ст. він стає центральною й

[6] *Петров В. Н.* Указ. соч. — С. 405.
[7] Там само. — С. 434.

І. Мартос. Торгівля. Рельєф на постаменті пам'ятника А.-Е. Рішельє в Одесі. 1823—1828. Бронза.

І. Мартос. Надгробок П. Рум'янцеву-Задунайському. 1797—1805. Мармур. Фрагмент.

визначальною постаттю мистецького життя. Значну роль відіграли його твори і в художньому процесі України.

Повернувшись до Санкт-Петербурга після тривалого перебування (як згадувалося вище, разом з М. Козловським) у Римі (1774—1779), Мартос зосереджується на виконанні численних творів різного характеру, де блискуче втілилось його неповторне чуття матеріалу, бездоганне володіння пластикою.

За могутністю таланту, багатогранністю творчого діапазону й довершеністю професійної майстерності І. Мартос — один з найвидатніших скульпторів XIX ст. — належить до числа кращих представників світової скульптури. Високий гуманізм і громадянський пафос його творів, прагнення досконалої виразності й чіткої ясності пластичної форми відзначають художню манеру скульптора, саме ім'я якого стало символом творця великого стилю — стилю класицизму.

За що б він не брався: надгробний пам'ятник чи великий міський монумент, декоративну пластику для інтер'єрів пишного Царськосільського палацу чи декоративні статуї для ансамблю Великого каскаду Петергофа, скульптури для Казанського собору — скрізь і завжди у кожний свій твір він не тільки вкладав увесь свій віртуозний мистецький хист, а й частку своєї зігрітої любов'ю до людей душі.

Розквіт творчості майстра припадає на початок XIX ст., коли були виконані його найвідоміші монументи та пам'ятники.

У творчій спадщині І. Мартоса багато бронзових і мармурових скульптур.

Його лірична натура українця найповніше розкрилася в емоційному ладі меморіальної скульптури. У цьому виді пластики він, за словами М. Врангеля, показав себе як поет "мрійної і сумовитої грації", а М. Глинка казав, що "його мармур плаче". Пам'ятники-надгробки Є. Куракіній (1792), С. Волконській, М. Собакіній (обидва — 1782), Є. Гагариній (1801), А. Турчанінову, А. Лазареву, надзвичайно виразні за простотою благородних окреслень і елегійним звучанням образів, стали новим явищем у цьому різновиді пластики.

З початком XIX ст. у творчості скульптора відчутніше звучать пафосні ноти, втілюються ідеї громадянського обов'язку і подвигу в ім'я вітчизни. Все частіше він звертається до монументальної скульптури, де тенденції зрілого класицизму знайшли яскраве і своєрідне переломлення.

Живучи далеко за межами батьківщини, Мартос не цурався свого походження. Навіть на такому творі, як пам'ятник Мініну і Пожарському в Москві (1804—1818), що виражає офіційну ідею великоросійського патріотизму, він наважився залишити авторський напис: "Сочинилъ и изваялъ Іоаннъ Петровичъ Мартосъ родом из Ични".

Скульптор виконав низку монументальних пам'ятників, установлених в Україні. Одним з найвизначніших є пам'ятник А.-Е. Рішельє в Одесі (1823—1828). Іван Мартос, дотримуючись усталених класицистичних канонів, зобразив градоначальника у римській тозі, з величним жестом правиці, що підтримується таким же величним ритмом складок одягу. Постать, установлена на п'єдесталі з підніжжям у вигляді ступінчастої піраміди, уособлює ідеальний образ правителя, який піклується про достаток і порядок. Цей образ доповнюється барельєфами з трьох боків п'єдесталу,

І. Мартос. Надгробок К. Розумовському в Батурині. 1803—1805. Мармур. Втрачений.

що алегорично зображають успішну діяльність Дюка Рішельє в таких галузях, як землеробство, торгівля і правосуддя (іл. див. у розділі про архітектуру).

В. Григорович (секретар Петербурзької Академії, як і Мартос, виходець з України) писав, що барельєфи символізують різнобічність діяльності градоначальника: "Земля дає достаток, Торгівля приносить багатство, а Правосуддя

забезпечує, зміцнює щастя народів. Герцог, керуючись останнім, підняв перше й дав спрямування другому"[8]. Пам'ятник надзвичайно вдало пов'язаний з архітектурними спорудами, розташованими півколом на площі, що немов розкриваються назустріч славнозвісним одеським "потьомкінським" сходам. Гармонійне співвіднесення вертикалі постаті на п'єдесталі з динамізмом напівкруглого архітектурного оточення, видовженого по горизонталі, створюють єдиний у своєму роді гармонійний цілісний ансамбль, що красномовно втілює провідні принципи класицизму.

На схилі життя Мартос виконав пам'ятники Олександрові I у Таганрозі (1828—1831) та Потьомкіну в Херсонесі (1829—1836). Обидва вони позначені деякою офіційною сухістю, характерною для доби пізнього класицизму.

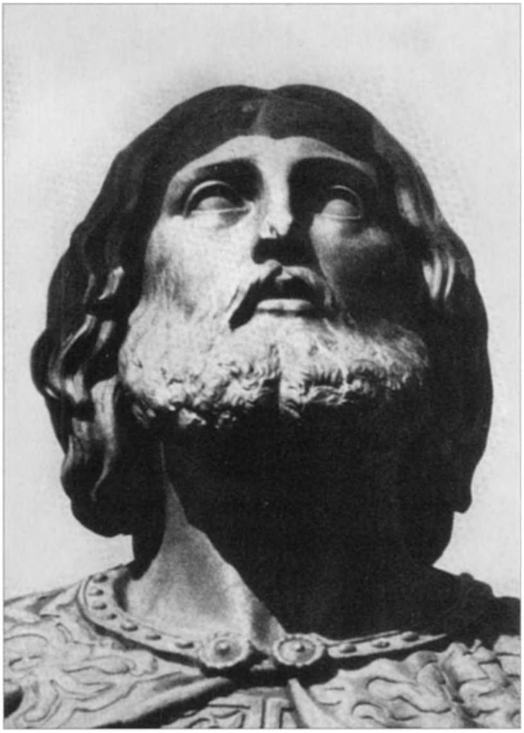
Спільно з архітектором Тома де Томоном Мартос створив надгробок фельдмаршалові П. Рум'янцеву-Задунайському, встановлений в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (1797—1805). Він спроектований у формі грецької стели, розташованої в портику дорійського ордера з трикутним фронтоном. На стелі розміщено виконаний скульптором медальйон з героїзованим портретом полководця, зроблений у формі високого барельєфа. Мартосу належить також медальйон аналогічного типу на пам'ятнику-надгробку останньому гетьману Лівобережної України Кирилу Розумовському у м. Батурині (1803—1805). Тут скульптор теж звертається до узагальненого, ідеалізованого образу. На круглому постаменті, прикрашеному рельєфними орнаментами, вміщена епітафія. Сам мармуровий, гарно вкомпонований у квадрат, овальний медальйон з портретом Розумовського розміщено на квадратній тумбі, цоколь і овал медальйона якої увінчано лаврами. На тумбі — урна з покривалом, що символізує вічний спокій, забуття. Триступінчаста композиція, ритм округлих і прямолінійних форм, благородна простота профільного рельєфного зображення Розумовського, показаного зі збереженням портретної схожості (без ідеалізації індивідуальних рис зовнішності, котру бачимо в портреті Рум'янцева-Задунайського), усе підпорядковане створенню цілісного, гармонійного образу визначної людини. На жаль, пам'ятник був зруйнований під час Другої світової війни, пошкоджений також медальйон з портретом Розумовського.

З інших меморіальних пам'ятників, установлених в Україні, відомий надгробок І. Висоцькому на цвинтарі Видубицького монастиря в Києві, виконаний І. Мартосом у 1820-х рр.

Виняткова майстерність творів, високий громадянський пафос образів, звернення до пластичних форм античності характеризують творчий доробок Мартоса, одного з найвидатніших представників класицизму не тільки російської, а й світової скульптури.

Вихідцем з України був і Кость Климченко (1816—1849), який після закінчення Петербурзької Академії виїхав до Рима, де жив та працював тривалий час. Повернувшись до Москви, він помер у молодому віці. Його ранні твори позначені впливом І. Мартоса, пізніші — жанровим спрямуванням бідермаєра. У Римі, як пише Д. Антонович, Климченко виконав "статуї Нарциса, що дивиться у воду, та постать вакханки. Ці праці при всій своїй талановитості вже не мають величавості класичних статуй, а, згідно з добою бідермаєра, швидше є напівжанровими

[8] *Коваленская Н. М.* Мартос. — Москва, 1938. — С. 116.



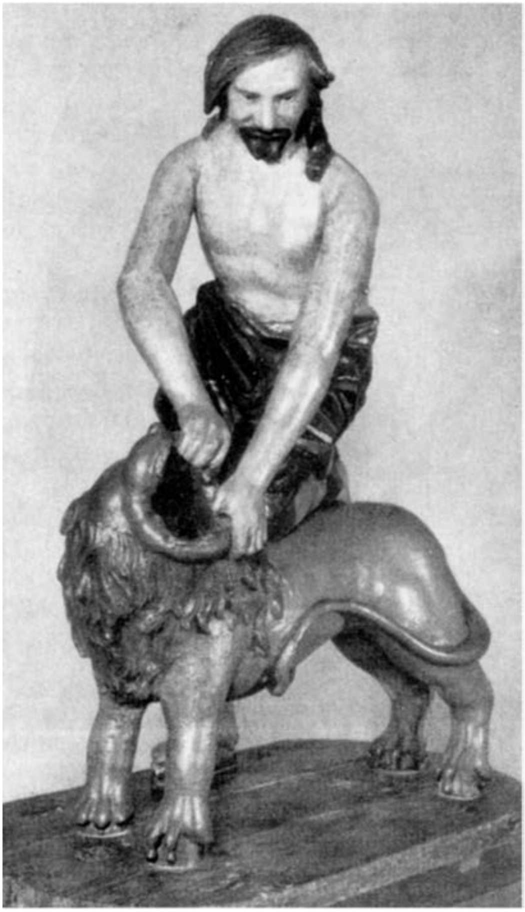
В. Демут-Малиновський, П. Клодт, арх. О. Тон. Пам'ятник князю Володимиру у Києві. Загальний вигляд та його фрагмент. 1853. Бронза, чавун.

статуями. В 1849 р. царським наказом Климченка було викликано з-за кордону для праці в церкві Христа Спасителя в Москві, але зразу по приїзді Климченко помер" [9].

Творчість інонаціональних майстрів в українському художньому процесі. З Україною пов'язана і творчість білоруса за походженням Василя Демут-Малиновського (1779—1846), учня М. Козловського. Разом зі скульптором Петром Клодтом (1805—1867), автором славнозвісних груп приборкувачів коней на Анічковому мосту в Санкт-Петербурзі, та архітектором Олександром Тоном він розробив проект пам'ятника князю Володимиру (1850—1853) на дніпровських схилах Києва. Цей монумент, що поєднує елементи псевдовізантійської архітектури, у формах якої вирішено постамент, та риси пізнього класицизму в пластичному трактуванні образу київського князя, стоїть на середохресті переходу до еклектизму другої половини XIX ст.

Постамент пам'ятника імітує церкву, виконану в неовізантійському, або так званому русько-візантійському, стилі, до якого особливо часто вдавався архітектор Олександр Тон. Він свідомо розробляв пам'ятники та архітектурні

[9] Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. — Київ, 1993. — С. 299.



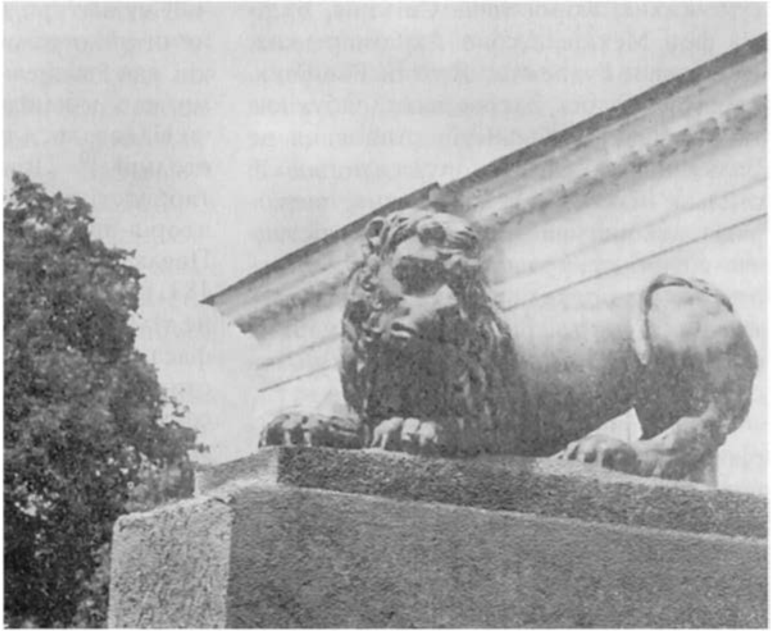
Невідомий майстер. Самсон. Скульптурна композиція фонтана на Подолі у Києві. 1809. Фарбоване дерево. Національний художній музей України, Київ.

споруди (як і його брат Костянтин Тон, автор храму Христа Спасителя у Москві, 1839—1883), витримані в дусі офіційного курсу політики Миколи I — "самодержавство, православ'я, народність". Відлитий з чавуну і прикрашений барельєфом із зображенням сцен хрещення Русі постамент зблизька видається надто важким і неспівмірним із постаттю князя Володимира. Але з відстані загальний силует пам'ятника, простий і виразний за пропорціями, за символічним звучанням деталей (хрест у руках Володимира), сприймається набагато органічнішим. Високий зелений пагорб, на якому встановлено пам'ятник, стає немов природним величним постаментом монумента.

Творчість народних майстрів. Окреме місце в розвитку української скульптури кінця XVIII — початку XIX ст. посідає творчість народних майстрів. Поряд із традиційним для них різьбярським оздобленням церковних іконостасів та предметів побутового вжитку вони все частіше вдавалися до виготовлення круглої скульптури.

Одним із таких майстрів є невідомий автор композиції "Самсон" (1809), який роздирає пащу левові, встановленої на початку XIX ст. на Контрактовій площі київського Подолу.

Творчість народних скульпторів досі залишається анонімною. Проте такі імена, як Василь Деша з Києва, Григорій Гальченко з Полтави, Кіндрат Орловський з Ніжина, Федір Сніцар із Миргорода, Василь Раскевич із Переяслава, Карпо Пушкаревський з Глухова та інші народні скульптори, які працювали в різних містах Наддніпрянщини, дають підстави вважати, що їхня діяльність мала широкий попит у відповідних верствах населення. Талановиті митці, серед яких багато кріпаків, чиї імена загубилися в плині часу, виконали численні скульптури й скульптурне оздоблення для храмових і церковних споруд, магнатських палаців і поміщицьких садиб. Переважно це була так звана декоративна скульптура у вигляді постатей ангелів, святих, алегоричних зображень часу, християнських чеснот. Але найчастіше в їхній творчості використовувалися декоративні ліпні або різьблені рельєфи з рослинних чи антропоморфних форм, органічно взаємозв'язаних з архітектурною спорудою.



Невідомий майстер. Кам'яний лев перед палацом у с. Самчики на Хмельниччині. 1840-ві рр.

Монументально-декоративна скульптура. Серед найпоширеніших мотивів скульптури, що прикрашала архітектурні споруди або парки, є античні.

За такими мотивами здебільшого виконувалися барельєфні твори. Серед них органічним злиттям з архітектурою і соковитою пластикою вирізняється фриз на так званій "Башті вітрів" у Севастополі, що була частиною будівлі Морської бібліотеки (поч. XIX ст.), зруйнованої під час оборони міста у війні 1854—1855 рр. Нині башта, яка повторює відому античну "Башту вітрів" в Афінах, існує окремо. Верхня її частина над арочним ярусом прикрашена барельєфними фігурами, що уособлюють міфологічних персонажів. Горизонтально розміщені фігури подані немов у вільному леті, відчуття руху посилюється контрастним зіставленням спокійної статики горизонтальної кладки першого ярусу башти, вертикального ритму наскрізних арочних отворів і динамічного плину активних у своєму чергуванні об'ємно-насичених і ритмічно-виразних форм барельєфного фриза.

Поширеними були античні мотиви і в круглій декоративній скульптурі початку і першої половини століття. Статуї Венери, Меркурія, Аполлона та інші органічно включаються у творчо осмислений і романтизований садово-парковий комплекс, що ставав невід'ємною частиною маєткових ансамблів ("Софіївка" в Умані, "Олександрія" в Білій Церкві, "Тростянець" на Чернігівщині).

Розкішні палаци, які дійшли з минулих часів, та скромні, стильні садибні споруди початку нового століття, зазвичай оточені садами й модними з часів сентименталізму пейзажними парками, скрізь — на Полтавщині і Чернігівщині, на Поділлі і Волині, на Сумщині і Миколаївщині — щедро прикрашаються скульптурою. Вишеньки Рум'янцева-Задунайського, Качанівка Тарновських, Очкино Судієнків, Диканька Кочубеїв, Хомутець Муравйових-Апостолів, Попівка Паліцина, Почеп та Батурин Ро-

зумовських, Коростишів Олізарів, Браїлів фон Мекків, Дубно Любомирських, Івайтеньки Гудовичів, Яготин Рєпніних, Березова Рудка Закревських, Обухівка та Михайлівка Капністів, Линовиця де Бальменів — всі споруди поряд зі стильними меблями, картинами, витворами декоративно-вжиткового мистецтва щедро прикрашалися також скульптурою різних видів і жанрів — від портретних бюстів і рельєфів чи камерних статуеток до масштабних статуй та скульптурних груп.

У садибних комплексах у різних варіаціях усталюється принцип тематичного програмування окремих скульптур чи певних циклів, пов'язаний зі смаками їх власників, з їхніми прагненнями через пластику виразити свої думки й уявлення про життя, історію, мистецтво. Маючи за взірці столичні тематичні скульптурні цикли у приватних палацах або адміністративних спорудах, стежачи за модою, вони створювали свої варіанти, відповідно трансформуючи їх до місцевих природних умов, коли йшлося про паркову скульптуру, чи до конкретних архітектурних форм інтер'єрів та екстер'єрів власних садиб.

У садибах меморіальні родинні цикли співіснували з популярними циклами "великих людей" — від героїв античності до сучасності, де були погруддя й статуї, групи і низки алегоричних скульптур, що з невеликими відмінами повторювались повсюдно. Найчастіше в таких циклах зустрічалися вакхічні теми, теми кохання, уособлення громадянських чеснот чи алегорії часу, мистецтва чи природних явищ. Статуї богів і муз, статуї, котрі символізували земні і водні стихії, пори року або зображували мотиви давньогрецьких міфів, сцени танців, музикування, були поширеним явищем у садибних декоративно-скульптурних комплексах.

Скульптури виконувалися як іноземними майстрами, запрошеними до маєтків, так і місцевими, найчастіше кріпаками, що вчилися пластиці копіюванням чи віддавалися поміщиками "в науку" до столиці [10]. Прикладом такого єднання творчості кріпаків і професійних скульпторів-академістів може бути палац Павла Ґалаґана в Сокиринцях (1824—1831), щедро оздоблений скульптурою не тільки всередині, а й зовні. Парковий фасад палацу вирішений у вигляді шестиколонного портика, розділеного посередині терасою, з якої спускається широкий пандус. На парапеті, що обрамлював цей пандус, були встановлені декоративні чавунні вази, а закінчувався він мармуровими статуями Гери й Деметри. Доволі високі фігурні постаменти статуй ще виразніше підкреслювали гармонійність пропорцій як самих скульптур, з органічною і виразною пластикою, так і всієї споруди палацу.

І в палацово-садибних будівлях маєтків, і в житлових будинках та різних установах у містах швидко узвичаються прийоми декоративно-скульптурного декору із фігурок птахів, тварин, гірлянд з плодів і квітів, амурчиків тощо. Карнизи, фризи, простінки між вікнами, портали все частіше оздоблюються окремими фігурами або сюжетними композиціями, алегоричними чи символічними персонажами.

У монументально-декоративній скульптурі першої половини XIX ст. досить частими є анімалістичні твори. Звичним явищем стають скульптури левів обабіч

[10] У Ґалаґанівському архіві збереглася "Выписка о раздаче мальчиков въ Санкт-Петербургъ въ учение разного мастерства учинена 1 генваря 1824-го года", де згадується мешканець с. Гнилиця Прилуцького повіту Стефан Матвіїв Дудка, 17 років, якого віддали в науку до "мраморщика" (ЦДІАУ, ф. 1475, од. зб. 1250, арк. 35).

входу до помістя, маєтку чи замку. Використовувані раніше як атрибути геральдики (лев та орел — найбільш поширені зображення родинних, корпоративних чи міських гербів), у добу класицизму вони все більше набувають декоративного значення. Спокоєм і "миролюбністю" відзначаються скульптури левів перед палацом у Самчиках (1840-ві рр.), дещо "одомашненими" стають і леви Воронцовського палацу в Алупці (1830—1847).

Декоративна, портретна і сюжетна скульптура активно використана в ансамблі цього одного з найромантичніших палаців. З анімалістичної пластики тут особливо колоритно виглядають леви на так званій "Левиній терасі", розташовані обабіч широких сходів до партеру палацової тераси на парковому фасаді. Італійський скульптор Венцето Боннані (?—?), який працював у Криму в першій половині століття [11], зумів надати тілам хижаків пластичної виразності, що посилюється парним розміщенням скульптур. Перша пара "Левів, що не сплять" — біля самого входу до палацу — вражає могутньою енергією обох фігур грізних хижаків, переконливо переданою динамічним моделюванням. Наступна пара, розташована нижче, ілюструє своєрідну "режисуру" відтворення стану тварин, побудовану на контрасті. "Сплячий лев" приваблює мирним і якимось затишним спокоєм немов розпластаного на подіумі тіла, в той час як "Лев, який пробуджується" немов вихлюпує пружну силу кожного м'яза міцної фігури. Природність рухів і своєрідна важкувата грація втілена то в плавному перетіканні, то в експресивних зіставленнях могутніх об'ємів тварин, вірогідність в окресленні їхнього настрою, компактність виразних динамічних композицій і узагальненість трактування скульптурних форм видають руку талановитого анімаліста, самобутнього майстра пластики [12].

Традиції бароко і класицизму. Значення львівського осередку в розвитку західноукраїнської скульптури. Класицизм був одним з основних напрямів у розвитку скульптури на теренах Галичини. Частково в ній виявлялися ремінісценції попередньої доби бароко і рококо. Вони йшли від традицій львівської пластичної школи XVIII ст., яка в першій половині наступного століття втратила своє значення.

Певний вплив на формування галицької скульптури справили Антоніо Канова та Бертель Торвальдсен. Перший на замовлення графа С. Борковського виконав надгробок С. Борковській (1816), встановлений у Домініканському костьолі, другий — надгробок графині О. Понінській для Христинополя (встановлений 1842).

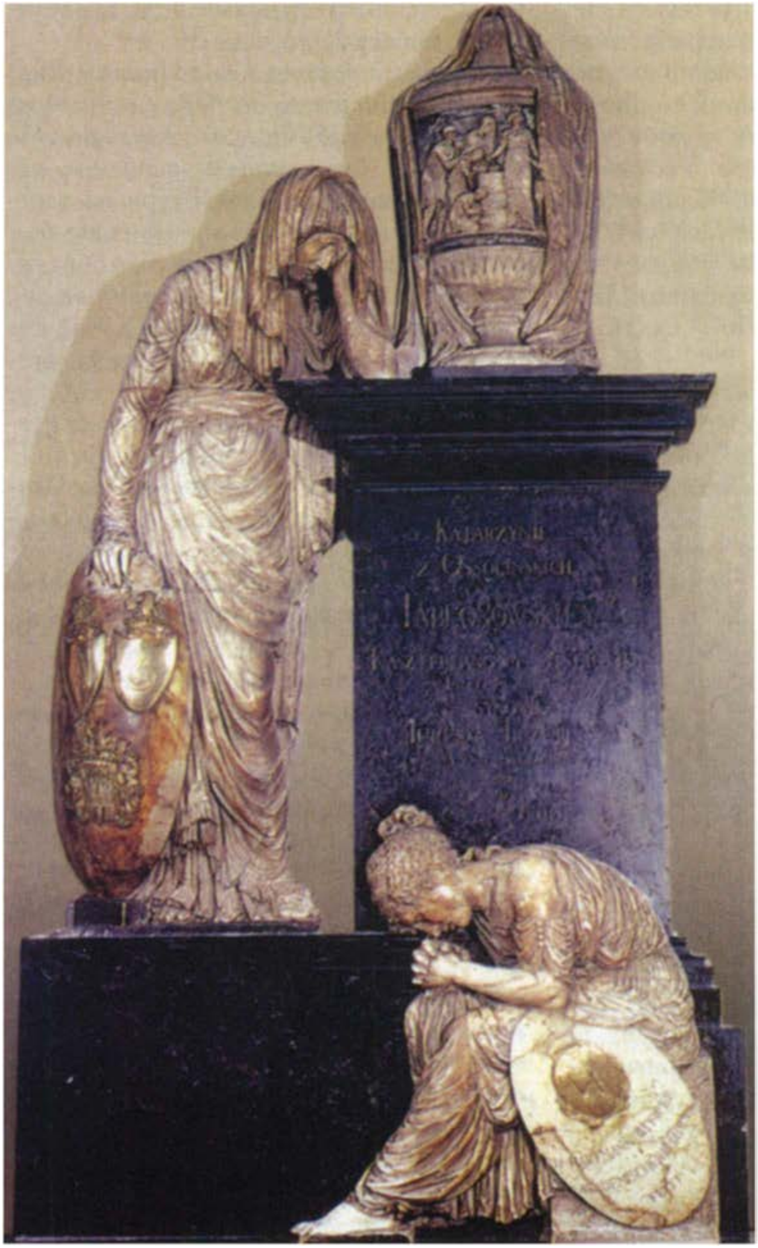
Тривалий час у Львові працювали вихованці Віденської академії мистецтв брати Гартман та Йоганн Вітвери. Гартман Вітвер (1774—1825) створив низку довершених надгробних пам'ятників, виконав скульптурні оздоби окремих будинків та фонтани на площі Ринок.

Здебільшого надгробки Г. Вітвера — це складні архітектурно-скульптурні композиції в дусі класицизму з постатями плакальниць. Таким, зокрема, є мармуровий надгробок К. Яблоновській у Львівському кафедральному соборі.

---

[11] Дослідник садибної архітектури Криму С. Ширяєв вважав, що скульптури були привезені між 1844 і 1846—1847 рр. з Італії (див.: *Ширяев С. Д.* Алупка: Дворец и парки. — Симферополь, 1927. — С. 17).

[12] У начерку про Воронцовський палац С. Ширяєв висловлює думку, що ця пара скульптур (лев сплячий і який пробуджується) є наслідуванням чи копією знаменитих левів А. Канови біля гробниці Папи Климента XIII у соборі св. Петра у Римі.



Г. Вітвер. Надгробок К. Яблоновській у Львівському кафедральному соборі. 1806. Мармур, граніт.

Композиція пам'ятника являє собою гармонійне поєднання чорної стели з високим цоколем і світлих постатей плакальниць, одна з яких сидить унизу біля цоколю, інша — стоїть, схилившись на стелу, біля урни з рельєфом. Зіставлення чорного гладенького граніту стели і жовтувато-білих мармурових горельєфних постатей, з детально і надзвичайно майстерно проробленими драпіруваннями і прикрасами вбрання, рисами скорботних облич, жестами рук,

Г. Вітвер. Плакальниця. Фрагмент надгробка К. Яблоновській. 1806. Мармур.

античними зачісками з хвилястими пасмами чутливо передають стан глибокого душевного страждання і погамованого болю за втратою, що навіки вражає тих, хто залишається. Сам прийом подачі деталізованих постатей і нейтрально-гладкого рівного тла стели є характерним для класицизму, як і пом'якшений колірний контраст чорного граніту і жовтувато-білого мармуру в довершено вивіреній пластиці твору. Двофігурна група, перейнята урочисто-елегійним настроєм, справляє незабутнє враження.

Ще складніше вирішено каплицю Дунін-Борковських, де класицистичні скульптурні мотиви з вибагливо задрапованими постатями органічно поєднані з класичними формами архітектури. Вітвер чудово вмів укладати складки дра-

Г. Вітвер. Надгробок Ю. Шрангнеровій на Личаківському цвинтарі у Львові. 1809. Вапняк.

пірування на людських постатях. Почасти він навіть надуживав цим своїм умінням, віддаючи очевидну данину бароковим традиціям пишноти й надмірності.

З інших меморіальних пам'ятників Г. Вітвера, споруджених на Личаківському цвинтарі Львова, проникливою елегійністю образів, величавими ритмами пластики позначені надгробки Ю. Шрангнеровій (1809), Юзефу та Терезі Шабінгер (1808), Софії Зігель, графині Понінській (обидва — 1800-ті рр.).

Спираючись на барокову традицію, Г. Вітвер вдало завершує ансамбль площі Ринок, оздобивши його чотирма фонтанами з декоративними статуями Нептуна, Діани, Амфітрити й Адоніса. Майже триметрової висоти, з ясно і пластично бездоганно пробленими постатями, задрапованими в античні тоги, ці статуї зі світлого пісковику надзвичайно ефектно оживлюють дещо сухувато-стриманий фасад міської ратуші (відомо, що стара ренесансно-готична ратуша, перед якою на площі Ринок 1793 р. і були споруджені фонтани зі статуями, 1831 р. завалилася, нова була зведена у 1831—1835 рр. вже у характерних для нової доби лаконічних формах віденського класицизму).

Відчутні ремінісценції барокової пластики, особливо яскраві у трактуванні оголених постатей та активно ритмізованого драпірування, надають своєрідного забарвлення емоційному звучанню архітектурно-скульптурного ансамблю площі Ринок взагалі й ансамблю Ратуші зокрема.

Статуї Нептуна як покровителя і захисника міста, Амфітрити — дружини Нептуна, Діани (Артеміди) як охоронниці правопорядку і всього життя на землі [13] та Адоніса, що символізував круговорот — відродження і вмирання природи, мали не просто прикрашати місто, а й уособлювати сам дух австрійської монархії, її намагання створити позитивний образ влади країни, культура якої базувалася на античних ідеалах краси, справедливості, розумного устрою суспільства.

Доклав свою працю Гартман Вітвер і до оздоблення будинків, споруджуваних на замовлення торговців, промисловців тощо. Воно мало задовольняти забаганки можновладців і відзначатися декоративною пишністю. Однією з перших робіт такого типу було оздоблення будинку Кредитового товариства. На

[13] Мифы народов мира: Энциклопедия. — Москва, 1992. — Т. 2. — С. 376—377.

Г. Вітвер. Діана. Статуя на площі Ринок у Львові. 1793. Вапняк.

Г. Вітвер. Нептун. Статуя на площі Ринок у Львові. 1793. Вапняк.

його фасаді розміщено численні барельєфи та горельєфи на теми античної міфології, символіко-алегоричні скульптурні композиції, що уособлюють ідею достатку, процвітання торгівлі і господарства. Значне місце посідають сцени боротьби, декоративні елементи у вигляді голівок путті тощо.

Суттєвий вплив на поширення скульптурного оздоблення архітектури Львова і Східної Галичини в першій половині XIX ст. у цілому справила діяльність художника й архітектора Ігнатія Шамбреза (1752—1843), який надавав перевагу ренесансним пластичним мотивам, спокійним, величним формам.

Зі Львовом пов'язана діяльність цілої династії скульпторів з родини Шімзерів, що переселилися з Братислави. Найталановитішим виявився старший син родоначальника династії Антон Шімзер (1790—1836), вихованець Віденської і Празької академій мистецтв. Він був типовим представником класицизму щодо вибору символіко-алегоричної тематики та орієнтації на стильові здобутки античної пластики доби її класичності. Це зближує його з Антоніо Кановою, Бертелем Торвальдсеном, Гартманом Вітвером. Але творам А. Шімзера (наприклад, трифігурній композиції надгробка Тренклям-Бреєрам-Венклям) власти-

А. Шімзер. Надгробок родині Тренклів-Бреєрів-Венклів на Личаківському цвинтарі у Львові. 1830-ті рр. Вапняк.

ве більш компактне відтворення форм людського тіла, потяг до цілісності силуету постатей, а також певний сентименталізм у трактуванні образів.

У стильовому відношенні твори Шімзера на всіх етапах творчості витримані в дусі класицистичної системи. Його кумиром був А. Канова, і він багато в чому наслідував його концепційні установки. Це наочно простежується в його меморіальних багатофігурних композиціях, яскравим прикладом чого є згаданий надгробок Тренклям-Бреєрам-Венклям. На могилі трьох міщанських родин на широкій плиті у спокійних і сумовитих позах застигли три скорботні фігури. Крилатий янгол (чи бог сну — Гіпнос?) з вінком на голові і квіткою маку в правій руці веде за собою засмучену жінку в пишних шатах з розпущеним на знак жалоби волоссям. За ними прямує юнак, в руках у нього амфора, наповнена слізьми, голова й плечі схилені під тягарем душевного страждання. Застиглі в повільних порухах постаті, об'єднані загальним спрямуванням і емоційним станом, утворюють гармонійну сюжетно-пластичну групу: крилатий янгол (чи бог сну — Гіпнос?) веде прекрасну жінку — уособлення душі — до вічного спочинку, до стели, на якій стоїть урна — символ вічної туги за померлими. Юнак з амфорою сліз — символом скорботи живих — прямує за двома першими фігурами, але на відстані — це знак того, що всі смертні, тільки час відходу для кожного свій...

Застосування загального, у даному випадку розмірено-уповільненого плавного руху в композиції пам'ятника є однією з характерних ознак меморіальної пластики А. Шімзера, котра в трактуванні емоційного стану персонажів дещо нагадує меморіальні образні концепції

А. Шімзер. Надгробок А. Голембській на Личаківському цвинтарі у Львові. 1825. Вапняк.

І. Мартоса (нагробки А. Голембській, 1825; Ю. Неватору, 1820-ті рр.).

Антон Шімзер був тонким майстром барельєфа. Його барельєфні композиції прикрашають низку пам'ятників та будинків. Засобами цього виду скульптури він, зокрема, оздобив другу чергу будинку Кредитового товариства, виконавши цілий цикл композицій, що доповнили роботи Вітвера. Щоправда, за майстерністю і цілісністю Шімзерові композиції поступаються останньому.

Лінію Г. Вітвера й А. Шімзера продовжував Йоанн-Баптист Шімзер (1793—1856), молодший брат Антона. Проте його скульптурам бракує витонченості в моделюванні пластичних форм, гармонійності лінійних ритмів. Його творчість уже несе в собі характерні симптоми переходу від класицизму до реалізму.

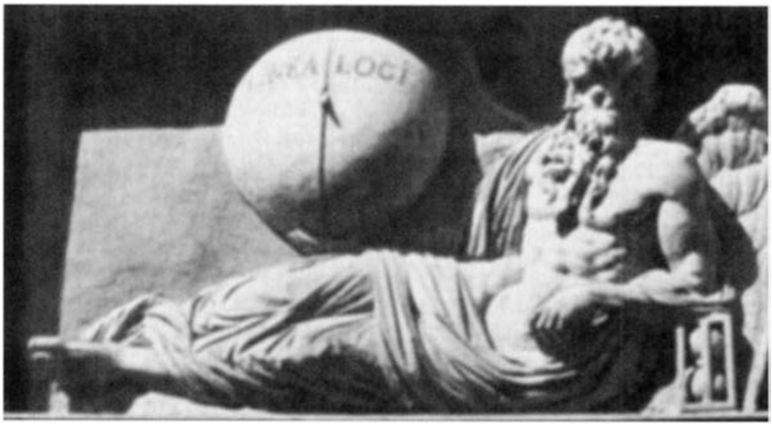
*П. Евтельє.
Надгробок Ю. Сорабелі
на Личаківському
цвинтарі у Львові.
1840. Вапняк.*

*П. Евтельє.
Селена та Ендіміон.
Барельєф на будинку
у Львові. 1850-ті рр.
Вапняк.*

Г. Красуцький. Осінь. Барельєф на будинку по вул. Вірменській у Львові. 1860—1870. Стукко.

Г. Красуцький. Зима. Барельєф на будинку по вул. Вірменській у Львові. 1860—1870. Стукко.

Г. Красуцький. Нептун. Барельєф на будинку по вул. Вірменській у Львові. 1860—1870. Стукко.



Г. Красуцький. Алегорія Хроноса. Скульптурна композиція перед будинком по вул. Вірменській у Львові. 1865. Гіпс.

Скульптурою займалися також сини Йоанна Шімзера — Йоанн та Леопольд. Таким чином, родина Шімзерів залишила помітний слід у розвитку львівської скульптури першої половини XIX ст.

Близькими до творів А. Шімзера є надгробні композиції Павла (Поля) Евтельє (1804—1889), який був запрошений до Львова братами-скульпторами і став учнем А. Шімзера. До речі, він створив надгробок своєму вчителеві (1836, Личаківський цвинтар) у вигляді сидячої плакальниці біля низенької стели з вінком. Слід сказати, що його скульптури в порівнянні з учителевими були одноманітнішими. Утім, ці риси менш властиві його виразним барельєфам для архітектурних вставок та декоративних оздоб ("Селена та Ендіміон", 1850-ті рр.).

У 1840—1860-х рр. у розвитку скульптури в Галичині спостерігається стильова різноманітність і певний застій: класицизм поступово втрачає свої позиції, а реалізм ще не стає на міцний ґрунт. Цей період найкраще характеризує творчість талановитих майстрів Ц. Годебського, А. Перера й Г. Красуцького.

Ципріян Годебський (1835—1909), здобувши освіту, надовго затримався у Львові. Тут він виконав кілька замовлень на декоративні статуї та надгробки і виїхав до Відня, а згодом до Парижа, де продовжив навчання. Кілька робіт (серед них погруддя Т. Шевченка) він надіслав з Парижа до Львова.

Оригінальними рисами позначена творчість Гаврила Красуцького (1837—1885). Він, імовірно, народився на Наддніпрянщині, а професійні навички здобув у львівських майстернях А. Шімзера, А. Перера, Л. Марконі. У своїх композиціях для архітектурних вставок поєднував елементи класицизму з традиціями українського народного різьбярства, крізь їхню призму своєрідно, з певним відтінком наївності трактуючи міфологічні образи. Красуцький звертався і до побутової тематики, прагнучи реалістичної достовірності її втілення. Тим самим він зробив відчутний крок до опанування етнографічної тематики, яка у другій половині XIX ст. помітно визначатиме пошуки шляхів до формування національної школи в різних видах образотворчого мистецтва.

Виконані у традиційних для класицизму прийомах надгробки Г. Красуцького привертають увагу прагненням до передачі реальних форм. Дещо огрублені й примітивізовані, вони у тракту-

ванні скульптора стають неповторно виразними, яскраво вирізняються на тлі тогочасної львівської пластики. Але особливої колоритності набувають у Красуцького образи декоративної пластики, стилізовані в дусі народного мистецтва Наддніпрянщини. Саме такими є барельєфи Г. Красуцького на будинку по вул. Вірменській, 23 у Львові. Реконструйований у стилі, характерному для львівської архітектури початку XIX ст., цей будинок XVII ст. після відновлення був щедро оздоблений декором, особливо переобтяженим прикрасами виявився фасад. На рівні третього поверху його обрамлює фриз барельєфів, присвячених знакам зодіаку, а над вікнами першого, у прямокутних нішах між пілястрами, йдуть барельєфні вставки із зображенням сцен сільського життя, що символізують чотири пори року. Перша — "Весна" — зображує оранку в полі, друга — "Літо" — показує жнива, "Осінь" — чищення льону, "Зима" відтворює сцену з українського весілля.

Сцени сповнені конкретних життєвих прикмет: одяг селян, листя й плоди на деревах, музики, сани, гості на весільній композиції — усе сповнене рухливої динаміки й переконливої достовірності спрощено-узагальнених образів дійових осіб. За травестійно-гротескним трактуванням до цих барельєфів наближаються й оздоби будинку № 8 на площі Ринок у Львові. Виразними видаються барельєфи "Алегорія Хроноса" (1865) та особливо "Нептун" (1860—1870), який за бравурним звучанням античних персонажів міг би бути ілюстрацією до "Енеїди" І. Котляревського.

Творчість Гаврила Красуцького — самобутнього й талановитого майстра пластики — яскраве явище у розвитку народних традицій, у розвитку реалізму не тільки галицької, а й усієї українськóї скульптури середини XIX ст.

5.6. Скульптура другої половини XIX ст.

Зміцнення реалістичних тенденцій і ремінісценції академізму в скульптурі середини століття. Період класицизму був для української скульптури тим етапом, упродовж якого вона освоювала нові види та пластичні засоби відтворення форми, долучаючись до професійних мистецьких здобутків європейського рівня.

Повсюдна реакція проти академізму, а отже, й сповідуваного ним класицизму не оминає і скульптури. Під впливом збільшення прихильників реалістичних поглядів на мистецтво у пластиці спостерігається відхід від канонічно усталених прийомів і прагнення до відтворення реальних форм і життєвих характерів. Цей період переходу від пластики класицизму до шукань реалістичного напряму виразно втілюється у творчості одного з найталановитіших майстрів української скульптури Пармена Забіли (Забелло) (1830—1917), уродженця Ніжина і небожа поета Віктора Забіли.

Вихованець Петербурзької Академії, академіком якої він став 1868 р., П. Забіла у своїх кращих творах зумів поєднати високі традиції класичної пластики з реалістичними шуканнями нової доби. Він працював у галузі монументальної і станкової скульптури. Найкращим монументальним твором П. Забіли є надгробний пам'ятник О. Герцену (1872) у французькому м. Ніцца, де похований письменник. Укрупнені форми обличчя, спокійна статика бронзової постаті (Герцен показаний у глибокій задумі, з ледь нахиленою вперед голо-

вою) породжують відчуття духовної величі цієї надзвичайної людини. Місткa значимість образу революційного мислителя, втілена в досконалій пластичній формі, висока культура виконання характеризують пам'ятник, позначений рисами справжнього монументалізму.

Розпочавши свою діяльність у галузі жанрової пластики ("Горе", "Русалка", 1860-ті рр.), Забіла згодом усе активніше звертається до портрета. Барельєфні портрети родини Кочубеїв (1868) засвідчили самобутній пластичний дар скульптора. За ці твори П. Забіла отримав звання академіка. Етапним у творчості митця став мармуровий бюст Т. Шевченка (1869). Могутнє погруддя (поет зображений у кожусі з широкими відлогами, що дозволяє наочно укрупнити скульптуру), енергійно нахилена характерна округла голова сприяє створенню враження незламної волі й величі поета і мислителя. Надзвичайно вдале пластичне відтворення багатогранного образу Кобзаря спричинило повсюдне поширення його численних гіпсових копій (1880-ті рр.).

Бронзове погруддя Т. Шевченка (1872), виконане П. Забілою після повернення з Італії, де він студіював мистецтво Ренесансу, теж вирізняється переконливістю образу, впевненим моделюванням крупних, виразних форм.

Композиційною цілісністю і ясністю характеристик визначаються також портретні погруддя М. Некрасова (1878), І. Тургенєва (1878), М. Салтикова-Щедріна (1879), М. Гоголя (1880), художників М. Ге (1873), В. Маковського (1894), В. Боровиковського (1881).

З монументальних творів, крім пам'ятника О. Герцену, відомий його проект пам'ятника О. Пушкіну для Москви, виконаний скульптором для всеросійського конкурсу на кращий пам'ятник поету (1873), невеличкий камерний пам'ятник М. Гоголю, відкритий 1881 р. на головній площі м. Ніжина, а також надгробок композитору О. Сєрову (1881, разом із Л. Бенуа) на цвинтарі Олександро-Невської лаври в Санкт-Петербурзі.

Для цього перехідного періоду показовою є творчість вихідця із Волині Віктора Бродського (1826—1904), але на відміну від узагальнено-піднесеної пластики П. Забіли, його майстерним скульптурам притаманні риси натуралістичної конкретизації і деякої салонної сентиментальності образів. Закінчивши, як і Забіла, Петербурзьку Академію, Бродський довгий час провів у Римі (а згодом і залишився там назавжди), де активно наслідував традиції римського класицизму у трактуванні А. Канови та Б. Торвальдсена. Його бездоганні у плані виконання, щедро декоровані й деталізовані мармурові скульптури користувалися великим попитом у магнатському середовищі і замовлялися царським двором. Він часто вдавався до поширених у романтизмі мотивів страждання й кохання, алегоричних образів античності, про що свідчать його твори "Прикутий Прометей", "Леда і Лебідь", "Амур, що пробуджується у мушлі", "Мадонна дель Глобо" (всі — 1850-х рр.). Нотами патріотизму просякнуті характеристики його портретів польських діячів Т. Костюшка, А. Міцкевича, В. Чарторийського, І. Крашевського.

З виконаних Бродським надгробків відомі емоційно наснажені пам'ятники М. Понятовському, Л. Пшездецькій, Дж. Апостолі, а також мармуровий, надзвичайно майстерно виконаний надгробок його доньці, що зберігається в музеї м. Кам'янця-Подільського.

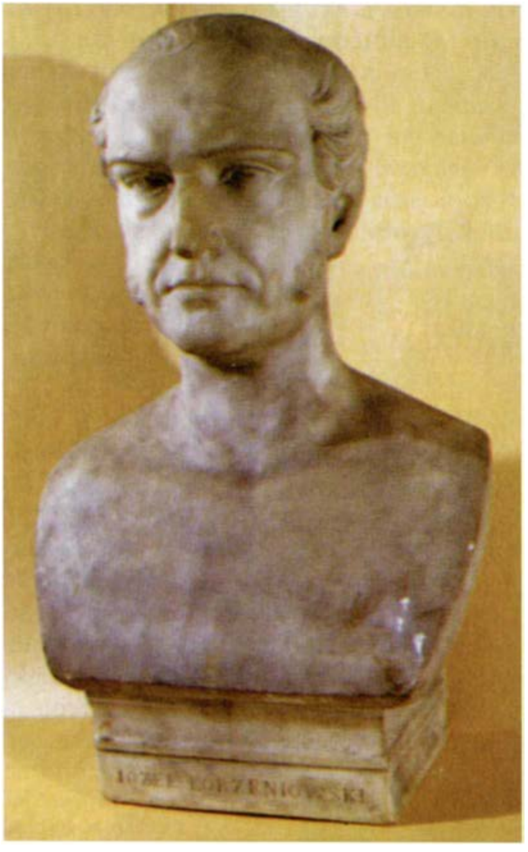
В. Бродський був і вправним портретистом, досягаючи дивовижної портретної схожості, але цілісності багатьох його образів, зокрема портретних,

М. Микешин. Пам'ятник Б. Хмельницькому в Києві. 1888. Бронза, граніт.

стає на заваді відчутна надмірність ілюзіоністичних деталей та аксесуарів.

Як і В. Бродський, Оскар Сосновський (1810—1888), уродженець м. Новомалина поблизу Острога, був поляком за походженням. Він отримав добру фахову освіту у Варшаві, Берліні та Римі, де згодом став професором славнозвісної Академії св. Луки. Оселившись 1846 р. у Римі, Сосновський працював там до кінця життя. Античність і заповіді А. Канови (він зайняв майстерню Канови після смерті останнього) стали визначальними темами в його виразній пластиці, де знайшли втілення й сцени середньовічної історії, й сюжети сучасності ("Мадонна", 1856—1860; "Едіп і Антігона", "Ядвіга і Ягайло", 1860-ті рр., Краків; "Мертвий Христос"). Майстерність володіння пластичною формою та відчуття людської неповторності притаманні портретним творам О. Сосновського, за взірець прийомів рішення яких може бути мармурове погруддя Ю. Коженьовського (1840—1860).

Залюблений в античність, досконалий майстер мармуру, Сосновський значно поетичніший за сухувато-витонченого Бродського в передачі людського тіла, вбрання, що його огортає. Постаті скульптур митця гармонійні у своїй пропорційності і безпомилковій анатомічності, жести й вирази зображених моде-



О. Сосновський. Портрет Ю. Коженьовського. 1840—1860. Мармур. Галерея мистецтв, Львів.

О. Сосновський. Мадонна. 1856—1860. Мармур. Історико-краєзнавчий музей, Острог.

лей благородно-стримані ("Мадонна", 1856—1860). Але, як і творчість численних майстрів мистецтва середини і другої половини XIX ст., відірвана від рідного грунту, його доробок виглядає певним анахронізмом (хоча й вишукано майстерним) у порівнянні з провідними процесами, що визначали українську художню ситуацію цієї доби.

Процес становлення національної школи пластики і впливи офіційного мистецтва в монументальній скульптурі. Навіть за умови повної відсутності можливості готувати майстрів скульптури в Україні (бо якщо малювання навчали у рисувальних класах навчальних закладів, то пластиці не вчили ніде, а мистецької академії, як відомо, не було), у розвитку скульптури другої половини XIX ст. спостерігається значне зрушення, хоча процес становлення національної школи пластики в цьому виді образотворчого мистецтва відбувався значно складніше і повільніше, ніж у живопису й графіці.

У скульптурі, особливо у монументальній, найдовше тримався вплив офіційного мистецтва, що визначалося політикою російського самодержавства в галузі культури. Офіціозна парадність

і певні стереотипи, зумовлені штучно утримуваним взірцем академізму й класицистичної пластики, що стали вже своєрідним анахронізмом, характеризують численні пам'ятники царським особам, відомим діячам і вельможам, створені в багатьох містах України. Надлишок алегоричної й символічної атрибутики, холодна помпезність притаманні пам'ятникам царям Миколі I (1896) М. Чижова та Олександру II (1911) Е. Ксименеса в Києві, графу М. Воронцову (1863) за проектом Ф. Бругера та Катерині II (1898) Б. Едуардса в Одесі.

Прикметним явищем, пов'язаним зі становленням реалізму в монументальній пластиці, було спорудження пам'ятника Богдану Хмельницькому (1888) Михайла Микешина (1835—1896), талановитого скульптора, рисувальника, ілюстратора, друга і щирого шанувальника творчості Т. Шевченка. Численні пам'ятники, встановлені за проектами М. Микешина в Новгороді, Петербурзі, Севастополі (адміралам В. Корнілову, 1895 і П. Нахімову, 1898), засвідчують дар Микешина-монументаліста. Але на тлі цих масштабних і здебільшого офіціозних пам'ятників (Катерині II у Петербурзі та пам'ятник тисячоліттю Російської держави в Новгороді, де у композиції присутня безліч об'ємних і рельєфних постатей) найкращим твором скульптора і практично всієї монументальної скульптури другої половини XIX ст. став пам'ятник Б. Хмельницькому. Емоційна наснаженість і динамічний порив вирізняють цей монумент. Відомо, що натхнений образом героя майбутнього пам'ятника, Микешин створив проект усього за одну ніч. За проектом, до пам'ятника включалась і постать Т. Шевченка, заборонена царським урядом, що, можливо, спричинило створення лаконічнішого, а від того й виразнішого силуету монумента. Типовою ознакою микешинських скульптурних творів є важкий, ускладнений силует, як правило, ступінчастий і дещо здрібнений через наявність численних фігур. У пам'ятнику Хмельницькому багатоступінчастість відсутня, хоча надмір прикрас і деталей невиправдано "членує" силует, вдалою рисою якого є виразне зіставлення динамічного поруху вершника і немов призупиненого туго натягнутим пово-

І. Андреолетті. Пам'ятник В. Каразіну у Харкові. 1905. Бронза, граніт.

Л. Позен.
Лірник. 1883. Бронза.
Національний художній музей України, Київ.

дом піднятого дибки коня. У бронзі скульптуру було відлито В. Веліонським та відомим майстром-анімалістом А. Обером. Органічно знайдене поєднання монумента і постаменту (архітектор В. Ніколаєв) образно увиразнює всю композицію, що стала гармонійною домінантою однієї з центральних площ Києва.

З творів монументальної пластики цього періоду характерними є пам'ятники О. Пушкіну в Катеринославі та М. Гоголю в Сорочинцях (обидва — 1900-ті рр.), автором яких був російський скульптор Ілля Гінцбург (1859—1939). Позначені суміщенням жанрових і портретних рис, вони не становили органічної цілісності монументального образу.

Поєднанням станкових і монументальних рис прикметний пам'ятник просвітителеві й засновнику Харківського університету В. Каразіну (1905) скульптора Івана Андреолетті (Пагирева; 1869 — після 1912). На невисокому постаменті — постать Каразіна, показаного в момент виголошення промови: закличний жест правої руки (ліва спирається на колону), порух постаті покликані відтворити громадянські й людські риси образу. Пам'ятник позначений органічністю силуету, а його взаємозв'язок з навколишнім простором (постать розташована серед зелені дерев) сприяє збагаченню і посиленню образного звучання твору.

Передвижницькі концепції і національні мотиви у творчості Л. Позена. Іншу лінію розвитку скульптури, монументальної зокрема, репрезентує творчість Леоніда Позена (1849—1921),

[14] Пам'ятник М. Гоголю був установлений лише 1926 р.

автора численних творів і послідовного адепта передвижництва. Юрист за освітою, Позен дослужився до високого чину таємного радника, але скульптура, що спочатку була його захопленням у вільний час, згодом стала справою життя. Сюжети його жанрових творів лежать у руслі кращих ідей передвижництва на етапі завоювання ним позицій реалізму. Поетично-романтичні чи драматичні мотиви з історії рідного краю ("Запорожець у розвідці", 1887; "Син твій, мати, в полі, в полі спочиває", 1896; "Скіф", 1889) і соціально-загострені, оповідно-докладні сцени з селянського життя ("Переселенці", 1884; "Лірник", 1883; "Жебрак", 1886; "Оранка на Україні", 1897) трактуються скульптором з глибоким почуттям, але пластична виразність композиції іноді дещо нівелюється надуживанням, майже ілюзорним відтворенням численних другорядних деталей.

Надмірна деталізація характерна і для монументальних творів Л. Позена. У композиції пам'ятника І. Котляревському (1896—1902), відкриття якого 1903 р. вилилось у значну культурну подію українського національного життя, в проекті пам'ятника М. Гоголю (1913—1915) [14] — обидва для Полтави — спостерігається трактування образу, властиве станковій скульптурі, розрахованій на сприйняття з близької відстані. Переваги пластики — переконливість характеристики зосереджено-заглибленого стану роздумів Котляревського, майстерно передана портретна схожість, що спричиняють тривале "спілкування" з образом письменника, — дещо втрачаються на відстані через ускладнено-здрібнений загальний силует погруддя, піднятого на високому постаменті. Обдарування скульптора сповна виявляється в горельєфах на теми творів Котляревського, розташованих внизу

Л. Позен. Пам'ятник І. Котляревському у Полтаві. 1896—1902. Бронза.

Л. Позен. Сцена з п'єси "Наталка Полтавка". Барельєф на постаменті пам'ятника І. Котляревському у Полтаві. 1896—1902. Бронза.

Л. Позен. Пам'ятник М. Гоголю у Полтаві. 1913—1915. Бронза.

постаменту. Невеликі композиції "Москаль-чарівник", "Наталка Полтавка" та "Енеїда" через вдале розміщення постатей у детально трактованому просторі вирішують проблему взаємозв'язку зображених персонажів, передають його з майже документальною конкретністю, засвідчуючи майстерність скульптора у створенні психологічно обумовлених багатофігурних композицій, побудованих за "картинним" принципом.

Творчістю Л. Позена розпочинається новий етап в українській скульптурі, позначений наближенням до реального життя, до суто національної тематики.

Згадуючи свій нелегкий шлях у мистецтві, скульптор зауважував, що постійно вчився у життя, яке надавало йому можливість вглиблюватися в осягнення індивідуальних характерів, виокремити типове в характерах персонажів. Соціальна загостреність образів жанрової скульптури Позена — прикметна ознака передвижницької ідеї, яку він сповідував, прагнучи проникливо й правдиво показати повсякдення та історичне минуле українського народу.

Впливом народної творчості позначена одна з перших композицій скульптора, невеличка воскова група "На волах" (1880—1881). В ній виявляються риси, що згодом стануть визначальними у доробку митця: уміння схопити виразну мить життєвої сцени і передати її в усій безпосередній конкретності. Типові соціальні явища пореформеного села в царській Росії стають основною темою його багатофігурної бронзової композиції "Переселенці" (1884), де відтворено епізод з драматичних мандрів на схід обезземеленої селянської родини, пограбованої, як і тисячі інших, царською реформою.

З числа кращих творів Л. Позена на історичну тематику слід відзначити сповнену динамічного напруженого руху скульптуру "Скіф" (1889). У леті вершника, в експресії всієї композиції майстерно передана мить шаленої втечі войовничого скіфа-кочівника від ворожої погоні. Довершеність побудови твору, пластична соковитість ліплення, підкореного основній спрямованості задуму — втілити емоційний накал сцени бурхливого руху, — усе зливається в цілісний, реалістично викінчений пластичний образ, насичений експресією.

Емоційно виразними, сповненими драматичної напруженості є також композиції, присвячені героїчному минулому нашої країни, — "Запорожець у роз-

Л. Позен. Скіф. 1889. Бронза. Національний художній музей України, Київ.

відці" (1887) та "Син твій, мати, в полі, в полі спочиває" (1896), створена на тему народної пісні про загибель козака.

Чільне місце у художній спадщині скульптора посідає портрет. Його дар психолога, уміння спостерегти душевний стан, в якому розкриваються кращі риси моделі, знайшли неповторний вияв у портретах художників Г. М'ясоєдова (1890), М. Ярошенка (1899), К. Лелюха (1906), Ю. Волкова (1911).

Провідні майстри жанрової і монументальної скульптури. У галузі жанрової і монументальної скульптури працював вихованець Одеської рисувальної школи Борис Едуардс (1860—1924). У 1881—1883 рр. він продовжив навчання в Петербурзькій Академії, ставши в 1915 р. її академіком. Серед перших праць скульптора переважають жанрові твори ("Пустунка", "Дівчинка-ворожка", обидва — 1884), ескізи багатофігурної композиції "Наші муніципальні діячі". Згодом у його творах посилюється соціальна тематика — і в жанрових рішеннях з'являються композиції "Катерина" (1886), за мотивом однойменного твору Т. Шевченка, "Життя невеселе" (1887—1899), за мотивом вірша поета-демократа І. Нікітіна, присвяченого сумній долі інтелігента-трудівника, що помирає у злиднях. Проте скульптурна група ще позначена надмірною оповідальною ілюстративністю і деякою натуралістичністю трактування теми фізичного страждання.

Одним із найпопулярніших серед ранніх творів Б. Едуардса був невеличкий бюст "Шурка" (1889—1890), котрий розійшовся в численних копіях, засвідчивши здатність скульптора до гострохарактерних дитячих образів. Виразний у своїй чарівній неповторності, портрет хлопчика став етапним у доробку митця.

І в подальшому у Б. Едуардса залишається помітним тяжіння до яскравих у своїй безпосередності і природності почувань характерів, до втілення людських переживань. Це стало своєрідною передумовою його успішної портретної практики. Психологізацією портретного образу позначені погруддя А. Єсипової, Н. Кондакова, Р. Судковського, К. Рубінштейн і Луї Пастера — усі вони експонувалися на другій персональній виставці скульптора в Одесі (1887). За

Б. Едуардс. Пам'ятник О. Суворову в Ізмаїлі. 1913. Бронза.

свідченням сучасників, на цій виставці особливо вирізнявся глибоким психологізмом "Портрет дружини" (1886).

Прикметною рисою пластичного виконання Б. Едуардса було ретельне моделювання форм відповідно до академічних канонів, в дусі яких він був вихований. Іноді це призводило до надмірної здрібненої деталізації скульптури, що дещо нівелює цілісність загального виразного силуету композиції.

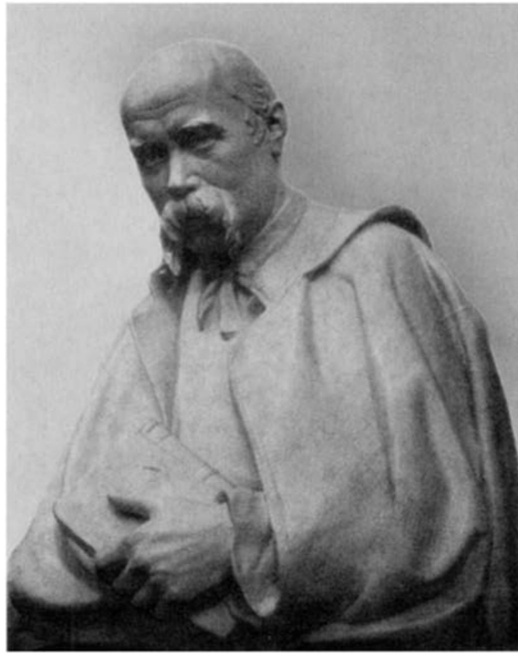
З монументальної пластики Б. Едуардса найвідомішими є два варіанти пам'ятника О. Суворову. Перший — це однофігурна композиція з постаттю Суворова на повен зріст, другий — кінна статуя. У першому зображений поранений полководець (взято епізод з Кінбурнського бою), який продовжує керувати боєм. Скульптор вирішує образ на контрасті у виразі обличчя: Суворов посмішкою прагне приховати пекучий біль від рани. Постать генералісимуса зберігає цілісність, попри притаманну для Едуардса деталізацію. Цей пам'ятник встановлено в Очакові (1903—1907). Кінна статуя готувалася скульптором для румунського м. Римника (1913). Варіант її опрацьовувався для м. Ізмаїла, але через події Першої світової війни не був споруджений. Відлита у бронзі, статуя (для Ізмаїла) зберігалася в Одесі й була встановлена в Ізмаїлі лише після 1945 р. Тут так само показано Суворова в характерному порусі — він звертається з палкою промовою до солдатів, тому вся композиція сповнена експресії — і привітальний жест правиці, і по-

рух усієї напруженої постаті полководця (Суворов підвівся у стременах), і поза зупиненого на скаку коня — усе підкорено створенню єдиного у своєму абрисі динамічного силуету, що чітко вимальовується на тлі неба.

Риси органічної монументалізації гострохарактерного образу спостерігаються також у портретних творах-пам'ятниках Б. Едуардса (погруддя О. Пушкіна, встановлене в Харкові, 1904).

Як і скульптури Б. Едуардса, твори уродженця Катеринославщини Володимира Беклемішева (1861—1920), вихованця Харківської рисувальної школи М. Раєвської-Іванової, а згодом Петербурзької Академії мистецтв (з 1893 р. її академік і викладач, професор з 1894 р.), цілком природно, академічні за своєю направленістю і мають узагальнений, ідеалізований характер. Після перших, дещо салонних, творів В. Беклемішев виконує скульптурну групу "Селянська любов" (1896), котра засвідчила схильність митця до жанрових рішень і майстерність камерного трактування. Етапним у творчості скульптора є мармурове погруддя Т. Шевченка (1899) і його гіпсовий варіант, що відрізнявся як композицією, так і пластичним виконанням. Мармуровий варіант — один з найкращих, він позначений глибоким проникненням в душевний стан Шевченка, вдалим його втіленням через контраст узагальненого силуету (поет зображений у накинутій киреї) і деталізованих форм обличчя. Праця В. Беклемішева над образом Т. Шевченка, ставлення скульптора до особи українського генія мали дійовий вплив на формування духовних і мистецьких пріоритетів його найобдарованіших учнів — Ф. Балавенського, І. Кавалерідзе, М. Гаврилка.

Федір Балавенський (1864—1943) — вихованець школи Мурашка і Петербурзької Академії мистецтв, де його на-



В. Беклемішев. Тарас Шевченко. 1899. Мармур. Національний художній музей України, Київ.

ставником і учителем був В. Беклемішев, багато років свого життя віддав викладацькій діяльності — у Тифліському (1905—1906) та Київському (1907—1922) художніх училищах, у Миргородському художньо-керамічному технікумі (1922—1930), виховавши не одне покоління діячів мистецтва, і скульпторів зокрема. Основними жанрами його пластичних зацікавлень були портрет і декоративно-монументальна скульптура. Майстер проникливого, психологізованого образу, Балавенський за природою дарування мав потяг до камерного трактування, зробив значний внесок у процес інтимізації портретного жанру, поглиблення характеристик внутрішнього світу людини, її душевного стану. На противагу цьому монументально-репрезентативні види пластики не були його сильною стороною, про

Ф. Балавенський. Погруддя М. Кропивницького на міському цвинтарі у Харкові. 1914. Бронза.

що свідчать проекти пам'ятників Т. Шевченкові для Києва, що їх Ф. Балавенський подавав на конкурси 1911—1914 рр.

Дар Балавенського-портретиста доволі яскраво виявився в циклі погрудь діячів вітчизняної науки і літератури, виконаних для Народної читальні в Києві (1908) та для Київського комерційного інституту (1915). Але найвищими його досягненнями в цій галузі залишилися створені раніше погруддя Т. Шевченка (які варіювалися і вдосконалювалися скульптором протягом значного часу — їх відомо більше 20), М. Лисенка та І. Котляревського (усі — 1903). До найбільш вдалих портретних творів Ф. Балавенського належить і надмогильне бронзове погруддя М. Кропивницького (1914) на Харківському міському цвинтарі, позначене реалістично загостреним, життєво переконливим у своїй конкретиці втіленням образу. Потужна енергетика внутрішнього стану, що простежується в повороті крупної голови, у динамічному зображенні рис обличчя, цілісність натури цієї талановитої людини — усе набуває відчутно драматичного звучання.

Піднесено-величний драматизм лежить також в основі емоційної та психологічної характеристики образу Шевченка в його (порівняно з іншими творами) великому (в натуральну величину) гіпсовому погрудді (1914).

Основні тенденції декоративної пластики. З жанру монументально-декоративної пластики відомі численні твори скульптора для оформлення архітектурних споруд Києва. Разом зі своїми учнями О. Теремцем, Т. Руденко, П. Сниткіним та В. Климовим Ф. Балавенський у тісній співпраці з архітектором В. Риковим (автором проекту) виконав сім барельєфів (на тему "Похід Фріни", 1909) для фасаду будинку інженера Ф. Ісерліса по вулиці Олександрівській (тепер Музейний провулок) у Києві. Окремі композиції барельєфів, розміщені у простінках другого поверху, сприймаються як суцільний фриз. Гнучкі форми жіночих тіл фриза утворюють м'який і плавний ритм, вдало зіставлений із сухувато-спокійними архітектурними формами споруди. Площина фасаду членується й доволі активною дією об'ємних еркерів, між виступами яких міститься фриз, що, у свою чергу, переривається балконами і високими вікнами на окремі композиції.

За проектом архітектора В. Рикова Ф. Балавенський створив також ансамбль іподрому (1915—1916) у Києві, компонування споруд якого відповідно до особливостей спорту й видовищ наслідує традиційні форми громадських будівель, прикрашених скульптурами

Т. Руденко. Молочниця. 1912. Бетон. Горельєф на фасаді Бессарабського ринку у Києві.

О. Теремець. Селянин з волами. 1912. Бетон. Горельєф на фасаді Бессарабського ринку у Києві.

античних спортсменів. Особливо щедро був прикрашений статуями класицистичного характеру портал іподрому (нині вул. Суворова, 9). Значна частина статуй загинула під час пожежі в роки Другої світової війни, решта була реставрована в кінці 1960-х рр.

Серед декоративних творів Ф. Балавенського найвдалішим за стилістичною цілісністю і виразністю, за органічністю єднання з архітектурою є скульптурне оформлення будинку колишньої Маріїнської громади Червоного Хреста в Києві (1912—1913, нині будинок Науково-дослідного інституту клінічної медицини імені академіка М. Д. Стражеска). Тут архітектору В. Рикову і скульптору Ф. Балавенському пощастило створити гармонійний синтетичний образ, де пластика і архітектура зливаються воєдино. Відлуння гуманістичних ідей Відродження, до яких тяжіли митці, знаходить своєрідний вияв у реалістичному трактуванні алегоричних фігур "Мило-

сердя", "Життя", "Любов", "Медицина" та двох горельєфів на фронтоні, що прикрашають споруду.

З учнів Балавенського органічним чуттям пластики ще в учнівські роки відзначалася Тетяна Руденко (Щелкан; 1896—?). Бетонний горельєф "Молочниця" (1912) на фасаді Бессарабського ринку в Києві (архітектори Г. Гай та М. Бобрусов, 1908—1912), виконаний шістнадцятирічною ученицею, позначений не тільки вправним володінням пластикою горельєфа, а й тяжінням до створення реалістичного узагальненого образу, в якому наголошені риси національного типу. Національною своєрідністю образу вирізнялися також експоновані на виставці художниць Києва 1911 р. композиції на тему поетичного твору Т. Шевченка — "Катерина у вигнанні" та "Катерина зустрічає москаля", так само виконані ще під час навчання в Київському художньому училищі. Після закінчення училища 1914 р. Т. Руденко продовжує навчання в Петроградській студії Л. Шервуда та Ф. Бронштейна, одночасно з приватними уроками у скульптора І. Гінцбурга. З робіт петроградського періоду відомі невеличкі статуетки "Гімназистка" (1915), портрет (на повен зріст) інженера тульського заводу Д. Ананьєва (1916), лікаря Г. Соболевського (1916). Характерна для всіх художників, відірваних від рідного ґрунту, творча переорієнтація не оминула й талановитої скульпторки. Яскраво заявивши вже першими творами потужний дар узагальнення, типізування національного образу, вона, покинувши Україну, не продовжує праці в цьому напряму, а зосереджується на камерних мініатюрних статуетках та композиціях декоративного характеру.

Співучнем Т. Руденко по майстерні Ф. Балавенського в Київському училищі був Олександр Теремець (кін. XIX ст. — 1916/17 pp.), автор колоритних своєю національною своєрідністю образів (горельєф "Селянин з волами" (1912) на фасаді Бессарабського ринку в Києві, парний до Руденкової "Молочниці"). Мав О. Теремець хист і до портретної скульптури — його "Портрет товариша" (1911) був експонований на етапно важливій для розвитку мистецтва Першій українській артистичній виставці 1911 р.

Портрети і пам'ятники у творчості скульпторів на повороті XIX—XX ст. Серед учнів Ф. Балавенського талановитий Петро Сниткін (1891—1943) ще в училищі зосередився на портретному жанрі та тематичній скульптурі. Його ранні твори являли собою невеличкі статуетки модної в ті часи так званої настольної скульптури, деякі з них набули доволі широкої популярності й розповсюдження. Добре знаючись на властивостях різних матеріалів і володіючи неабияким даром передачі динамічного руху, П. Сниткін виконує композиції, присвячені історичним діячам минулого, серед яких статуетка "Святослав у бою" (1910—1911), відлита зі срібла, одержала "Гран-прі" на виставці в Парижі.

П. Сниткін виконав чимало скульптурних портретів, де виявив як уміння підкреслювати характерне в образі ("Портрет єврейки", 1909), так і здатність втілювати найтонші душевні порухи людини ("Портрет художника Максима Новикова", 1910).

З монументальних праць скульптора зразком володіння великою формою прикметна статуя Андрія Первозваного (1910—1911), виліплена П. Сниткіним для пам'ятника княгині Ользі (складається з трьох композицій, про що йтиметься далі) у Києві, автором проекту, ідеї та втілення якого був І. Кавалерідзе. Творам Сниткіна притаманна наявність гострих життєвих спостережень,

майстерність виконання виразних гармонійних композицій, де переважають плавні узагальнені силуети. Кращі з його творів пов'язані з традиціями української народної скульптури.

Хист П. Сниткіна у жанрі декоративної скульптури найповніше виявився у створенні скульптурних композицій для київських фонтанів.

Та чи не найобдарованішим з учнів Ф. Балавенського був Володимир Климов (1889—1947). Навчатися скульптурі почав у Київському художньому училищі, з 1911 р. він навчається в Одесі у Б. Едуардса, з 1913 р. — у Г. Залемана в Петербурзі, а згодом в А. Голубкіної у Москві. Працюючи свого часу (1912) в майстерні меморіальної скульптури Рацеланті в Києві, Климов набув доволі ґрунтовних навичок роботи в матеріалі, зокрема в мармурі. Інтерес до самостійного виконання творів у різних матеріалах — характерна риса його творчої індивідуальності (більшість скульпторів задовольняється гіпсом, глиною чи пластиліном, а в матеріал твори переводяться спеціальними майстрами). Климов, так само досконально вивчивши властивості дерева, плідно працював у цьому матеріалі, і врешті він став його улюбленим. У доробку майстра одним з найкращих творів за поетичністю і тонким відтворенням порухів юної душі є його композиція "Ясень" (1913—1914), виконана у дереві, що зображує голівку дівчинки. У дереві зроблені портрети "Осінь" (1913) та невеличкі статуетки із серії "Місто" (1915—1916).

Поряд із суто конкретними портретними образами ("Портрет Д-ва", 1912; портрет-маска М. Дойнова, 1913), він часто звертається до узагальнено-жанрових композицій ("Рибачка", "Козоноска", 1915—1916) або до міфологічних ("Пан", 1913) чи літературних образів ("Цар Едіп", 1914). Алегоричні

В. Климов. Ясень. 1913—1914. Дерево. Приватна збірка, Київ.

композиції ("Ренесанс", 1912—1913), сповнені антично-класичних ремінісценцій, виконуються одночасно з творами в гостросучасному, дещо аскетичному трактуванні скульптурних форм ("Портрет дівчини", 1913).

У доробку скульптора, крім життєво реалістичних творів та метафорично-поетичних узагальнених образів, наявна й стилізація у дусі модерну ("Декоративна чоловіча голова", 1916).

Історична тема і шукання національного образу в скульптурі порубіжної доби. Майстром яскравого, романтично-піднесеного національного образу, чия творчість чутливо всотувала кращі набутки європейської пластики, був Михайло Гаврилко (1882—1920), талановитий митець, що передчасно загинув у буревії громадянської війни

(був розстріляний більшовиками в Полтаві за участь у селянському повстанні) [15]. Творчість скульптора, згаданого в загальних працях з мистецтва і окремих наукових розвідках, і до сьогодні належно не вивчена, майже невідомою залишається і його поетична спадщина [16].

Мистецька освіта М. Гаврилка починалась у стінах Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя (1899—1904), де він був учнем універсально обдарованого митця і талановитого педагога О. Сластіона. Після Миргорода М. Гаврилко їде до Петербурга й, одержавши державну стипендію, вступає до художньо-прикладного училища барона А. Л. Штігліца (яке тоді, на честь мецената-засновника, мало назву "Училище технічного рисування Штігліца"). За участь у студентському страйку М. Гаврилко був заарештований і на деякий час ув'язнений. У 1907 р. через заборону вчитися в межах Російської імперії він виїздить до Львова, а згодом до Кракова, де впродовж 1907—1912 рр. навчається в Краківській академії красних мистецтв у К. Лящки.

Обдарований художньо — з раннього віку у нього виявився талант скульптора, Михайло Гаврилко мав гарний голос (про його спів залишили спогади сучасники) і нахил до поезії. У 1909 р. він видав збірку своїх віршів "На румовищах", сповнену пристрасних закликів до боротьби за волю України. Але основною в його мистецькій діяльності стала тема Шевченка, що червоною ниткою проходить через усі роки його короткого творчого життя.

Уперше до образу Кобзаря він звертається ще студентом. Про погруддя Т. Шевченка (1908), створені для Полтави і Чернігова, повідомляють тогочасні журнали ("Рідний край") і газети ("Діло"). Зокрема, львівська газета "Діло" зазначає, що М. Гаврилко має "гарні праці, як колосальний бюст Т. Шевченка в театральнім будинку в Полтаві і менший в українському музею Тарновського в Чернігові" [17].

Під час навчання у Кракові скульптор виконав низку творів, присвячених людям рідного краю — українська тематика з перших кроків стає для нього визначальною. Романтизація поетичного народного образу простежується в камерних творах "Ганнуся" (1909), "Жіночий портрет" (1907); ще експресивнішим стає прийом романтизації (динамізм ліплення, напруженість немов пульсуючої рухом композиції) у скульптурах "Бандурист" (1914), "Козак на коні" (1913).

Поряд з працями, де народний характер подається узагальнено, Гаврилко звертається до суто портретного вирішення образу видатної людини, створюючи погруддя Маркіяна Шашкевича (1910) і Тараса Шевченка (1911). Одночасно скульптор виконує низку медальйонів із портретними зображеннями Шевченка, що набули значного поширення на західноукраїнських землях, зокрема в Галичині та Буковині.

Етапним у творчості скульптора став проект пам'ятника Т. Шевченкові для Києва (1910—1911), один з кращих у перших відбірних конкурсах на пам'ятник Кобзареві в Україні. Модель пам'ятника включала величну постать поета на доволі високому постаменті, навколо якого внизу були розташовані чотири групи (кожна з 4—5 фігур) на сюжети з історії України. На жаль, усі зусилля видатних діячів української куль-

[15] *Ханко В.* Трагічна доля скульптора // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1. — С. 65.

[16] Там само. — С. 63—64.

[17] Молодий артист-різьбар з України п. Михайло Гаврилко... // Діло. — 1908. — 20 липня. — № 160. — С. 3. Цит. за: *Ханко В.* Трагічна доля скульптора // Там само. — С. 64.

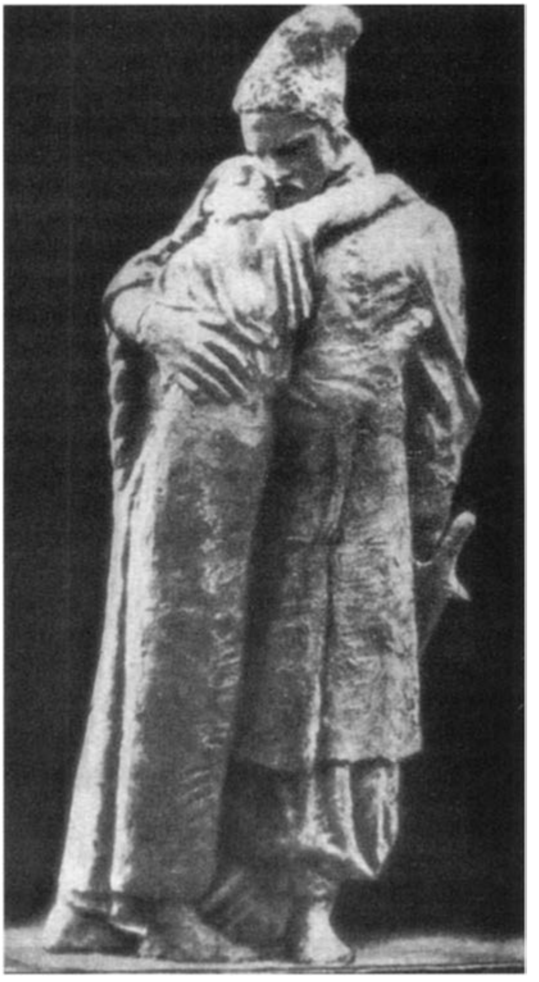
тури домогтися пам'ятника, гідного імені Кобзаря (серед них були й художники В. Кричевський, М. Бойчук, Ф. Красицький, П. Холодний, Ф. Кричевський, М. Бурачек та ін.), не увінчалися успіхом. Заборона на Шевченка діяла повсякчас, створюючи певну атмосферу й при визначенні конкурсним комітетом кращого проекту твору.

Та проект пам'ятника М. Гаврилка, а особливо сюжетні групи навколо постаменту (центральна постать — Шевченка — через те, що проект був поданий в глині, постраждала при транспортуванні) були відзначені як одні з кращих за пластикою, виразом емоційного стану героїв і за самим характером експресивних силуетів (групи "Прощання", 1911; "Дід з онуком", 1911), засвідчили схильність автора до імпресіоністичнонастроєвого і водночас піднесено-романтичного трактування.

Після закінчення Краківської академії М. Гаврилко 1912 р. їде до Парижа, де вдосконалює свою майстерність у визнаного метра французької пластики Е.-А. Бурделя. У зв'язку зі сторічним ювілеєм Т. Шевченка М. Гаврилко 1914 р. створює погруддя поета та новий проект багатофігурного пам'ятника Кобзареві для Києва.

Під час служби у війську скульптор намагається не полишати творчої роботи — 1917 р., перебуваючи у Львові, працює над проектом пам'ятника Шевченкові, створює мідний медальйон-плакетку із зображенням київського князя Святослава. До кінця життя М. Гаврилко плекав мрію про гідне втілення образу Шевченка, знову й знову звертаючись до роботи над задумом. Останнім у його житті твором було погруддя Т. Г. Шевченка, працю над ним обірвала трагічна загибель скульптора.

За масштабом і багатогранністю дарування (скульптор, кінорежисер, драматург), за невтомністю творчих шукань до М. Гаврилка подібний інший талант — вихованець Київського художнього училища, а згодом — Петербурзької Академії Іван Кавалерідзе (1887—1978). Як і Гаврилко, він після Петербурга (де навчався в майстерні І. Гінцбурга) їде вдосконалюватись у мистецтві до Парижа. Перебування у місті, де в царині пластики панували О. Роден та його вихованці А. Майоль, Е.-А. Бур-



М. Гаврилко. Прощання. 1911. Гіпс. Фрагмент проекту пам'ятника Т. Г. Шевченку.

І. Кавалерідзе. Портрет Ф. Шаляпіна. 1909. Гіпс тонований. Національний художній музей України, Київ.

дель, творчість яких багато в чому визначила напрям розвитку скульптури першої половини минулого століття, надало йому свободи власного вибору певних художніх орієнтирів.

І. Кавалерідзе навчається в майстерні Н. Аронсона, штудіює прийоми узагальненості, монументалізації образу, але вплив Родена помітно позначився на його пластичних шуканнях.

Уже перші твори Кавалерідзе, виконані під час навчання в училищі, засвідчили неординарність пластичного дару молодого початківця. Його алегорична композиція "Творчість" (1908), що являла собою брилу, з якої, гарно вкомпоновані, немов виринали невіддільні одна від одної і від брили три голови, котрі уособлювали "Боротьбу", "Шукання" і "Працю", виявила характерні в подальшому творчі прийоми скульптора — енергійне ліплення, впевнене міцне будування форми, композиційну компактність і виваженість загального силуету.

У роки навчання І. Кавалерідзе плідно працює в портретній пластиці, надаючи перевагу створенню образів людей творчої праці. Серед них портрети-погруддя Л. Андреєва, Г. Боссе, С. Брикіна, М. Гущиної та М. Валицької. Найвищим його досягненням у творах такого плану є "Портрет Ф. Шаляпіна" (1909), примітний конденсованістю психологічного стану, вдало втіленого динамічно напруженим пластичним трактуванням. Кавалерідзе неодноразово впродовж 1910—1913 рр. звертається до образу видатного російського співака, створивши кілька композицій, присвячених Шаляпіну в різних ролях.

Важливе місце в доробку скульптора посідають образи діячів вітчизняної історії, трактування яких у Кавалерідзе яскраво відмінне від академічно звичного, уже дещо канонізованого у своїй ідеалізовано-відстороненій схематичності образів. Експресія трактування і ствердження індивідуальної неповторності моделі забарвлюють історичні композиції "Скіф на коні" (1910); "Святослав" (1911); "Слов'янка" (1911), "Ярослав Мудрий з папірусом" (1915); "Святослав у бою" (1915) гостросучасним звучанням, співвіднесеним з епохою шукань національних витоків, шукань адекватного вираження духовного пульсування передреволюційної доби.

Своєрідним відгуком на паризькі впливи у творчості Кавалерідзе є погруддя дівчини під назвою "Портрет Чарни" (1911), де простежується потяг до роденівського осягнення форм.

Повернувшись з Парижа, Кавалерідзе працює над портретною серією видатних діячів культури (у 1911—1912 рр. створює портрети О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Мусоргського, призначені для театру опери Зиміна в Москві), звертається до образів сучасників, виконуючи портрети кінорежисерів О. Волкова (погруддя, 1911) та Я. Протазанова (на повен зріст, 1912).

Першим здійсненим твором монументального мистецтва став встановлений у Києві пам'ятник київській княгині Ользі (1911), виконаний І. Кавалерідзе за власним проектом у співпраці з П. Сниткіним, товаришем по Київському художньому училищу.

За ініціативою Київського військово-історичного товариства, 1910 р. виник план створення своєрідного "історичного шляху": на відстані між Софійським і Михайлівським соборами мали стояти пам'ятники державним діячам вітчизняної історії, серед них і давнім київським князям — Олегові, Володимирові, Святославу, Ярославу, княгині Ользі та іншим. Ідея створення цього комплексу широко обговорювалася в пресі, спочатку був оголошений конкурс на пам'ятник княгині Ользі. І. Кавалерідзе одержав першу премію цього конкурсу і разом зі Сниткіним розпочав роботу над монументом. Проект пам'ятника складався із трьох фігурних композицій — у центрі княгиня Ольга, праворуч — Андрій Первозваний, ліворуч — перші слов'янські просвітителі Кирило та Мефодій.

Кавалерідзе виконував постать Ольги і групу Кирила й Мефодія, Сниткін — постать Андрія Первозваного. Архітектором пам'ятника був Валеріан Риков (1874—1942), а художнім керівником — Федір Балавенський, перший учитель Кавалерідзе і Сниткіна по Київському художньому училищу.

І. Кавалерідзе. Портрет актора Г. Боссе. 1908. Гіпс. Музей Академічного театру опери та балету ім. С. Кірова, Санкт-Петербург.

У процесі роботи Кавалерідзе, на вимогу Комітету у справах спорудження пам'ятників так званого історичного шляху [18], дещо видозмінив композицію монумента Ользі. За його задумом, княгиня, як видатна державна й історична особа, що стояла на сторожі єдності Київської Русі, її зміцнення, мала стояти, спираючись руками на меч — у цьому порусі наголошувалася непохитність її державницьких зусиль. Комітет відхи-

[18] Пам'ятник княгині Ользі виявився першим і останнім із запланованих монументів на так званому історичному шляху.

лив таке трактування й зажадав акцентування інших рис в образі "святої Ольги премудрої". Кавалерідзе змінив у композиції меч на хрест: княгиня плавно поклала підняту до грудей правицю на хрест. Попри ці зміни, характер постаті не втратив величної зосередженості, а пам'ятник — цілісної монументальності форм, у вільному трактуванні яких, як і в плавності переходів загального силуету групи Кирила і Мефодія, вчувалася школа, пройдена скульптором у Парижі.

Пам'ятником княгині Ользі [19] Кавалерідзе, тоді молодий 24-річний художник, засвідчив свій дар скульптора-монументаліста, що так повно виявиться в пореволюційних творах майстра — у пам'ятниках Т. Шевченкові у Ромнах (1918) та Полтаві (1925), більшовикові Артему — у місті Артемівську (1924) та Слов'яногорську (1927), останній з яких, а також роменський та полтавський пам'ятники Шевченкові стали яскравими прикладами конструктивізму в українській скульптурі першої третини XX ст.

Скульптором, у творчості якого українська тема, шукання національного образу чутливо співвідносились із впливами тогочасних європейських течій, була Єлизавета Трипільська (1883—1953). Як і в І. Кавалерідзе, шлях до мистецтва у неї пролягав через Петербург і Париж, а початкові кроки були зроблені в рідній Опішні — осередку з давніми традиціями гончарства і ліплення.

У Парижі, куди Трипільська поїхала після Петербурга на кошти, зароблені виконанням скульптурної групи в Полтаві, вона, подібно до Кавалерідзе, відвідувала майстерню Н. Аронсона. До нього Трипільська перейшла після навчання в майстерні В'єжеля, де опановувала техніку роботи в мармурі. Та найглибший вплив на неї справив (як, практично, на всіх українських майстрів, що відвідували на той час французьку столицю) своєю творчістю О. Роден. Митець на час перебування Трипільської в Парижі працював над скульптурною групою "Громадяни Кале", і вона, бувши присутньою при її відливанні у бронзі, пізніше згадувала те незабутнє враження, яке справила на неї ця скульптурна група [20], що стала новим словом європейської пластики.

Скульптури Трипільської, виконані в Парижі, а згодом експоновані на виставці в Петербурзі, були відзначені російською художньою критикою [21]. Після повернення з Парижа майстриня працює в Україні, виконуючи численні твори для Полтави і Києва, а після жовтня 1917 р. виїздить до Середньої Азії (Ашхабад), а згодом до Баку.

Твори на українську тематику були основними в доробку скульпторки. Ще двадцятилітньою вона виконала скульптурну групу "Селяни" (1904) та композицію за народними мотивами "Водяник" (1905—1908), призначену для фонтану біля новоспорудженого будинку Полтавського земства (не був здійснений). І яскраво національні типи селян, і теплий народний гумор, колоритно окреслений у постаті юної дівчини і кумедного Водяника, виявили нахил скульпторки до національної стилістики.

Численні портрети і жанрові скульптури Є. Трипільської, позначені майстерністю і впливами імпресіонізму, користувалися попитом, часто експонувалися на виставках. Повернувшись на

[19] У роки громадянської війни (в 1919—1923) пам'ятник був розібраний і частково зруйнований. Відновлений у первісному вигляді й практично на тому самому місці 1996 р.

[20] *Новрузова Д.* Творчество Е. Р. Трипольской: К 100-летию со дня рождения // Искусство. — 1983. — № 3. — С. 83.

[21] *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры. — Киев, 1989. — С. 111.

батьківщину, вона 1910 р. дебютує на третій виставці художників у Києві — її портретні твори ("Погруддя пана Т.", "Дитяча голівка", "Цокотуха") та анімалістичні статуетки ("Англійський хорт", "Свиня") яскраво вирізнялися гостротою пластичного втілення і міцною композицією. Наступного 1911 р. Є. Трипільська з успіхом експонує мармурову "Голівку дитини" на весняній виставці в Петербурзькій Академії мистецтв і одночасно бере участь у четвертій виставці київських художників, де були показані її колоритні скульптурні композиції "Засоромилась", "Паніматка", "Дядько Кривоніс". Цей рік, знаменний в історії українського мистецтва організацією в Києві Першої української артистичної виставки — однієї з найбільш дійових спроб консолідації і утвердження існування національних мистецьких сил, був надзвичайно плідним для молодої скульпторки. На київську виставку Є. Трипільська, що проживала тоді у с. Зіньків Полтавської губернії, подала емоційно наснажені портретні твори "Панна", "Осетин", "Дядько". Українську скульптуру на цьому огляді творчості українських митців, крім Є. Трипільської, репрезентували твори учнів Ф. Балавенського, раніше згаданих О. Теремця, який виставляв чоловіче "Погруддя", і Т. Руденко, котра показала композицію "Катерина" за однойменною поемою Т. Шевченка.

Ровесник і співучень Є. Трипільської по Київському художньому училищу Василь Іщенко (1883 — після 1927) залишив по собі невеликий доробок, але надзвичайно цікавий гострим спостереженням переконливо життєвих образів і артистично віртуозним володінням прийомами пластики. Цим позначена серія його етюдів і один з найбільш вдалих творів "Сон художника" (1913), експонований на виставці київських художників. В. Іщенко, як І. Кавалерідзе і Є. Трипільська, теж пережив період захоплення мистецтвом Родена, імпресіоністичним трактуванням скульптурних форм. Саме яскраво виявлені риси імпресіонізму надають його портретним творам ("Бабуся", "Портрет", "Поцілунок", "Дівчина", усі — 1913—1917 рр.) колоритної самобутності, виявляючи характерність вигляду моделей.

Декоративна скульптура і жанр анімалістики в кінці століття. Суттєві зрушення торкнулись і жанру анімалістики, і декоративної скульптури, активний розвиток якої був зумовлений бурхливим будівництвом кінця XIX — початку XX ст. У цих видах пластики працювало багато майстрів. Тогочасні особняки великих і менших міст щедро прикрашаються маскаронами, геральдичними композиціями, орнаментами, скульптурами тварин, атлантами й каріатидами, але імена їхніх творців здебільшого залишилися невідомими.

Так у Харкові існував "Скульптурно-ліпний заклад" Йосипа Якобса, що виготовляв декор для численних споруд, а в Одесі скульптура, і зокрема декоративна, особливо активізується з приїздом туди 1869 р. італійського майстра Луїджі Іоріні, наставника не одного покоління скульпторів. Він виконав статуї "Меркурій", "Церера" та "День і Ніч" (усі — 1871—1873 рр.) для будинку Старої біржі на Приморському бульварі.

У Чернівцях такими провідними майстрами були Лаврен Кукурудз, котрий оздобив Велику синагогу (1873—1877, архітектор Ю. Захаревич) та Франц Клуг, автор скульптурного декору будинку Дирекції ощадних кас (1901 — архітектори Г. Гесснер та П. Зюпіх) — чи не найдовершенішої пам'ятки модерну на західних теренах. Серед обдарованих скульпторів у цих галузях відомими були італійці брати Саля, що доволі

*Е. Саля,
В. Городецький.
Скульптури на будинку
В. Городецького
у Києві. 1902—1903.
Бетон.*

довго жили й працювали в Києві. Старший із них Паоло Саля (1859—1924) набув популярності розписами у Петербурзі, а найталановитіший Еліо (1864—1920) разом з Еудженіо (1866—1908) та Роберто (?—?) Саля заснували в Києві скульптурно-оздоблювальну майстерню, яка користувалася популярністю. Еліо Саля також активно співпрацював з архітекторами, деякий час успішно викладав у Київському художньому училищі. Але в історію українського мистецтва він увійшов як талановитий майстер декоративної пластики, завдяки творам якого київські архітектурні споруди кінця XIX — початку XX ст. набули багато в чому неповторного, характерного лише для Києва архітектурно-скульптурного вигляду.

Ансамблі, створені у творчій співпраці Е. Саля і архітектора В. Городецького (див. розділ про архітектуру) — яскрава сторінка художньої культури. Скульптурне оздоблення, що химерним плетивом з водоростей, квітів, тварин та звірів, як короною, вінчає суворо стримані архітектурні форми колишнього власного будинку В. Городецького

(1902—1903, по вул. Банковій, 10 у Києві), визначається здатністю так дивовижно переконливо подавати фігури дельфінів, жаб, птахів, риб, напівфантастичних створінь, що вони деколи справляють аж моторошне враження своєю надто натуральною правдоподібністю.

Усі зображені в екстер'єрі тварини, птахи, риби й звірі, як і русалки, трактовані підкреслено реалістично: від дельфінів угорі на баштоподібних чотирикутних виступах будинку, голів носорогів на карнизах до фігури грізної левиці біля входу. Проте на побутовому рівні за цим будинком усталилася назва "будинку з химерами", хоча саме "химер" серед зображених скульптур немає. Таке сприйняття ансамблю зумовлене різким контрастним зіставленням чітких архітектурних форм і справді химерного нагромадження скульптурного декору. Цей декор, що складається з гігантських водяних квітів і бутонів, масштаб яких у порівнянні з розмірами голів оленів і носорогів, фігурами русалок, тілами дельфінів тощо сприяє тому незабутньому враженню фантастичності, породжуваному спорудою В. Городецького в оформленні Е. Саля. Саля створював цей унікальний декор за ескізами і детальними начерками та пробками самого архітектора — не тільки блискучого будівничого й тонкого стилізатора, а й витонченого рисувальника і мандрівника, залюбленого в екзотику Індії та Африки. Архітектор, маючи гостре відчуття стилю, навмисне вдався тут до поєднання різнохарактерних рис пишної барокової ордерної декорації з готичними елементами, символіку архітектурних форм зіставляє з натурально поданими скульптурними композиціями. Саля, відчувши принцип образності такого взаємозв'язку, вдало розв'язав проблему пластики в цьому ансамблі, котрий, будучи поетичною "кам'яною метафорою", водночас став своєрідною рекламою високої якості вітчизняного цементу, що понад століття гідно витримує це неповторне випробування часом.

Р. Бах (?). Князь Володимир. 1896—1897. Бронза. Барельєф на дверях головного входу Володимирського собору у Києві.

З інших творів Е. Саля для споруд В. Городецького, що гармонійно доповнюють і збагачують образну поліфонію архітектури, є скульптура на тимпані фронтону споруди колишнього Міського музею старожитностей і мистецтв (нині Національний художній музей України) і фігури гривастих левів (1902—1903) біля підніжжя музею. Скульптор виявляє тонке чуття, стилізуючи ритмі-

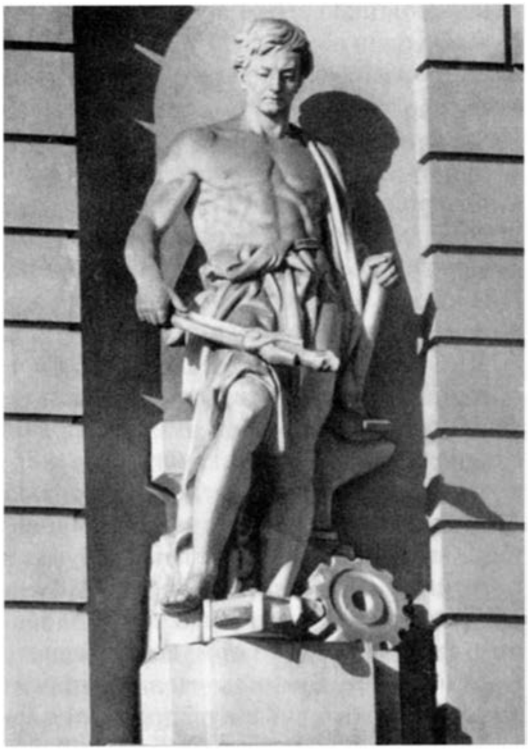
П. Війтович. Поезія. 1900. Кована мідь. Скульптура на Оперному театрі у Львові.

П. Війтович. Музика. 1900. Кована мідь. Скульптура на Оперному театрі у Львові.

ку і гармонію форм античної пластики у прикрасах фронтону, а також блискучу майстерність у передачі експресивних фігур левів біля входу, що яскраво контрастують зі спокійною статикою фасадних колон і всіх форм будинку, спроектованого і спорудженого в дусі давньогрецького храму.

Прикладом так само вдалого поєднання декору з архітектурою є скульптури драконів (1902—1905), виконані Е. Саля для будинку Державного банку (архітектор О. Кобелєв). Підтвердженням його здатності гостро відчувати стилістичну визначеність чи еклектичну незвичайність архітектури є ліпні декори колишньої караїмської кенаси (тепер Будинок актора), а також скульптури на будинку Миколаївського костьолу (1898—1899) на теперішній вулиці Великій Васильківській у Києві — останні дві будівлі споруджені теж за проектами В. Городецького.

З братами Саля, а точніше — з Евдженіо Саля, працював обдарований скульптор-самоук Петро Соколов (1821—1899). Допомагаючи, а потім і виконуючи окремі роботи, Соколов пройшов добру школу ремесла, осягнувши технічні секрети і тонкощі ліплення, відливання, різьблення, а головне, маючи від природи пластичний дар, набув майстерності саме у специфічній галузі декоративної скульптури. Згодом П. Соколов працював самостійно, створивши чимало декоративно-скульптурних прикрас. Серед кращих його робіт — оздоблення колишнього приватного



П. Війтович. Праця. 1895. Литий камінь. Залізничний вокзал у Львові.

П. Війтович. Торгівля. 1895. Литий камінь. Залізничний вокзал у Львові.

будинку-лікарні (1900-ті рр.) окуліста В. Качковського по вул. Столипінській (тепер Олеся Гончара, № 33), спорудженого за проектом архітектора Ігнатія Ледоховського, який вдало використав декоративні прийоми модерну в образному ладі будівлі. Скульптура лева на воротах подвір'я, соковитий декор інтер'єрів будинку виказують у П. Соколова самобутній дар скульптора-декоратора.

Вдалим прикладом єднання скульптурного декору з архітектурою є оздоблення (рельєфний фриз у формах класицизму) будівлі Педагогічного музею (1909—1911) в Києві архітектора Павла Альошина. Фриз, що на рівні третього поверху охоплює основний, який виступає півколом, фасад і бічні фасади споруди, присвячений розвиткові освіти. Неглибокий рельєф, вирізьблений з того самого інкерманського каменю, що ним облицьовано будинок, надзвичайно пасує до врівноважених, спокійних форм архітектури будинку. Пожвавлюючи гладеньку поверхню не розчленованої вікнами горішньої частини споруди, фриз органічно вписується в ритмізацію її фасадного об'єму. Рельєфи виконані італійськими майстрами за докладними ескізами й моделями російських скульпторів В. Козлова і Л. Дітриха (1877—1954), запрошених П. Альошиним із Петербурга.

Крім цих петербурзьких майстрів, у Києві й Харкові активно працювали інші петербуржці — скульптори Роберт Бах (1859—1933), автор пам'ятника О. Пуш-

П. Війтович. Після купелі. 1883. Бронза. Національний музей у Кракові, Польща.

кіну в Києві (вул. Суворова) та, ймовірно, барельєфів на дверях Володимирського собору ("Князь Володимир", 1896—1897), а також В. Кузнецов. Його скульптурний декор, що прикрашав будинок колишнього Російського банку для зовнішньої торгівлі (1913) на Хрещатику в Києві, позначений благородною стриманістю форм і композиційною узгодженістю з архітектурою споруди.

В. Кузнецов створив також помітні майстерністю пластики фігурні композиції для харківського будинку колишнього Російсько-Азіатського банку (1910-ті рр.), нині Харківський медичний інститут архітекторів О. Мунца, А. Шпігеля та М. Піскунова. Дві стилізовані в дусі неокласицизму постаті органічно вписуються в модернізовані класичні форми архітектури, як і дрібномасштабний ліпний декор на фасаді.

Активно використовував композиційно-виразні і декоративні функції пластики харківський архітектор Олексій Бекетов. Звертався він до уподобаних прийомів і в оформленні власного будинку (нині Будинок учених), проект якого стилізований в дусі грецької класики. Під керівництвом О. Бекетова його виконав Василь Кричевський (1897). У декорі були використані три статуї давньогрецьких кор (каріатид), що тримали дах правого крила будинку (після Другої світової війни це крило при відбудові замурували стіною).

Декоративна ліпнина щедро прикрашає і будинок колишнього Медичного товариства (1911), теж споруджений за проектом О. Бекетова, по вул. Пушкінській у Харкові.

Оригінально використана скульптура в декорі прибуткового будинку колишнього страхового товариства "Саламандра" (1914) архітектора Миколи Верьовкіна. На жаль, імена скульпторів (а не просто ліпників) для будинків О. Бекетова і М. Верьовкіна невідомі. Про їх професіоналізм свідчать крупномасштабні, міцно і впевнено виконані дві чоловічі постаті, органічно вкомпоновані між колонами на рівні четвертого по-

верху головного фасаду, на якому після величезних (на три поверхи) арок ідуть своєрідні ордерні смуги. А між вікнами сьомого поверху на колонах-підставках розміщено шість чоловічих постатей, що утворюють виразний пластичний акцент на рельєфно ритмізованій колонами площині фасаду.

Крім Києва і Харкова, скульптурний декор на спорудах широко застосовувався також в інших містах України — у Катеринославі і Полтаві, в Одесі і Львові. Особливо щедрим на скульптурний декор став період модерну.

З одеських пам'яток найвиразнішою є споруда Одеського оперного театру (1884—1887) архітекторів Ф. Фельнера та Г. Гельмера. Скульптори Ф. Фрідль, Ф. Наталі, ліпник Л. Стрикціус під керівництвом скульптора Ф. Етеля — надзвичайно своєрідні майстри пластики — виконали численні скульптурні групи, що прикрашають екстер'єр споруди. Обабіч центрального портика розміщені скульптурні групи — уособлення трагедії (група ліворуч на сюжет грецької легенди про Федру та Іполита) і комедії (праворуч — на тему п'єси Аристофана "Птахи"). Динамізмом своїх композицій, посиленими ритмами драпувань, контрастами фігур вони значно пожвавлюють образний лад фасаду. У нішах під антаблементом встановлені погруддя О. Грибоєдова, М. Гоголя, М. Глинки та О. Пушкіна. Активно задіяна скульптура (за сюжетами грецької міфології) і в інтер'єрі театру.

С.-Р. Левандовський. Запорожець. 1888. Бронза. Національний музей у Кракові, Польща.

Монументально-декоративна та станкова пластика у творчості західноукраїнських майстрів. В оформленні Львівського оперного театру (1897—1900, архітектор З. Горголевський) теж активно використана статуарна і рельєфна скульптура, гарно поєднана зі синтезованими в дусі французького бароко та класицизму формами архітектури споруди. Виразні скульптурні групи Петра Війтовича (1862—1936), учня Л. Марконі у Львові, а згодом студента Віденської академії. Оселившись з 1894 р. у Львові, П. Війтович починає працювати переважно в галузі монументального декору, прикладами якого є найвиразніша скульптурна група "Слава" на фасаді Оперного театру та пластичні композиції в інтер'єрі теа-

Л. Марконі. Аффрика. 1880—1884. Бетон. Готель "Інтурист" (колишній Готель Джорджа), Львів.

тру. У тимпані фасаду виразні скульптурні групи за ескізами Війтовича виконав А. Попель.

П. Війтович належав до покоління майстрів, розквіт діяльності яких припадав на порубіжний період між XIX і XX ст. Після перших навичок, набутих, як згадувалося, у львівській майстерні Л. Марконі, з початку 1880-х і до 1890 р. він штудіює пластику у Відні. Ще студентом бере участь у художніх виставках Кракова і здобуває свій перший успіх працями "Персей", "Раб", "Людина кидає списа" (всі — 1880-ті рр.) і "Після купелі" (1883), з яких остання, особливо схвально відзначена критикою, була придбана Національним музеєм у Кракові. А за конкурсну академічну програму "Викрадення сабінянки" (1890) П. Війтович одержав грошову нагороду і дворічне відрядження до Рима. Популярний сюжет трактований скульптором з виразними реалістичними акцентами у відтворенні людських почуттів і пристрастей.

Крім скульптур для Львівського оперного театру, П. Війтович виконав скульптури для фасаду Головного залізничного вокзалу (1900—1904) архітекторів В. Садловського та Ю. Захаревича. Обабіч входу розміщені алегоричні фігури "Торгівля" і "Праця", з яких остання вдало і переконливо втілює монументалізований образ робітника.

Горельєфні напівфігури для будинку училища художнього промислу ("Робітник", "Праця"), скульптури на фронтоні костьолу св. Єлизавети та на будинку Музею художнього промислу (нині Інститут народознавства) наочно розкривають широкий спектр пластичного обдарування талановитого скульптора, котрий залишив по собі велику і цінну мистецьку спадщину.

З-поміж скульпторів старших поколінь, які працювали в Галичині, помітний внесок у розвиток цього виду мистецтва зробили учні відомого краківського скульптора П. Філіппі, котрий з 1860 р. жив у Львові. Серед його учнів — Т. Баронч, Т. Блотницький, А. Кужава, С. Яжимовський, Ю. Марковський, К. Островський, Т. Вишневецький, В. Влодницька, Е. Яскульський.

П. Філіппі, вихований на класицистичних традиціях, осягнувши львівську барочну пластику і захопившись її соковитою виразністю, у львівський пе-

ріод прагне поєднати засади цих традицій у своїй творчості. Його учні, як наступна генерація, репрезентують тенденції зміцнення реалістичних прийомів трактування пластичних форм. Проте позиції академізму в західноукраїнській скульптурі залишаються ще досить твердими, а в творчості деяких митців і панівними. До таких належали згадані раніше Оскар (Хома, Томаш-Оскар) Сосновський і Віктор Бродський, а також учні А. Шімзера і П. Евтельє — П. Козакевич і Антон Кужава, творчість яких і на сьогодні маловідома.

Поступово набуває поширення практика звертання до традицій народного різьблення в дереві, камені, що стає характерними рисами творів не тільки Г. Красуцького, який продовжує активно працювати у 1870-ті — на початку 1880-х рр., а й молодших митців — Т. Баронча (серія керамічних статуеток українських селян, 1880-ті рр.), К. Островського ("Український лірник", 1883). До героїчних образів минулого звертався й скульптор Станіслав-Роман Левандовський, автор колоритного образу "Запорожця" (1888).

У ці ж десятиріччя викладає й працює творчо вже згадуваний раніше Леонард Марконі (1836—1899), італієць за походженням, що народився у Варшаві, а мистецьку освіту здобув у Римі. Він мав схильність до монументально-декоративної скульптури (фігури на портику головного фасаду Політехнічного інституту, 1873—1877, архітектор Ю. Захаревич; скульптурні групи для Палацу правосуддя, а також для так званого Готелю Джорджа (нині — "Інтурист") у Львові.

У галузі пластики інтенсивно виступає також вихованець Варшавської школи красних мистецтв Теодор Ригер (1841—1913). З його основних творів відомі алегоричні фігури для будинку Крайового галицького сейму у Львові (1881, нині університет ім. І. Франка; архітектор Ю. Гохбергер), в серію яких входять скульптурна трифігурна група "Галичина" на аттику та подібні за кількістю фігур композиції біля входу "Труд" і "Освіта". Найбільш вдалою є група "Галичина", де центральна (стояча) статуя уособлює Галичину, а фланкуючі (напівлежачі) фігури — ріки Віслу та Дністер, що символізує об'єднання Західної і Східної Галичини.

Л. Марконі. Америка. 1880—1884. Бетон. Готель "Інтурист" (колишній Готель Джорджа), Львів.

Т. Ригер. Наука. 1881. Вапняк. Університет ім. І. Франка у Львові (колишній Крайовий галицький сейм).

З жанрових станкових творів Т. Ригера майстерністю трактування вирізняються загострено психологічні портрети Ю. Коссака, Я. Матейка, статуя М. Коперника та композиція "Засоромлена" (всі — 1880-ті рр.).

1870-ті рр. позначені пожвавленням станкової скульптури, твори якої все частіше присвячуються народним образам. Вихованець Мюнхенської і Краківської академій польський скульптор Тадей Баронч (1849—1905), що з 1875 р. мешкав у Львові, став відомим першим в західноукраїнській скульптурі "Портретом Т. Шевченка" (1877), створивши невеличке теракотове погруддя. Демократизм поглядів митця виявляється в серії селянських зображень (парні погруддя "Селянин" і "Селянка", 1883), де яскраво й переконливо простежені національні українські типи трударів.

Інтерес до народної тематики вирізняє твори маловідомого нині скульптора О. Северина, зосередженого на втіленні гуцульських характерів, Ц. Гошовського ("Сім'я", портретні медальйони, 1875), В. Гостинської ("Богун", "Голова старого", обидва — 1879). Але справжні зрушення в цій галузі починають простежуватися з включенням у

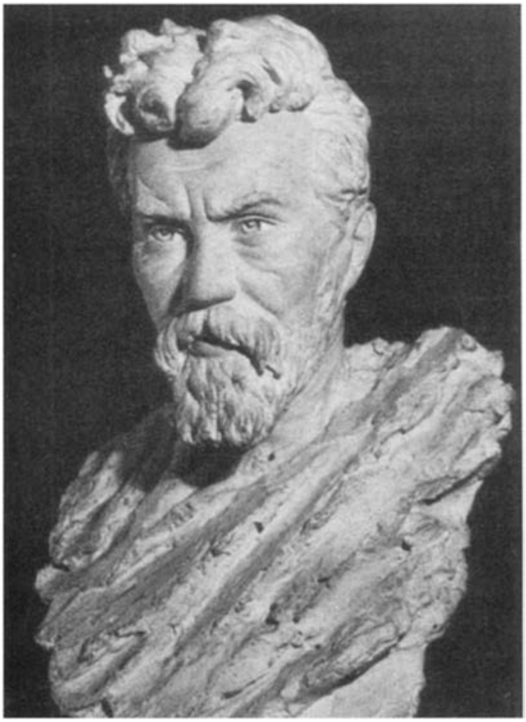
Т. Ригер. Праця. 1881. Вапняк. Університет ім. І. Франка у Львові (колишній Крайовий галицький сейм).

творчий процес згаданого раніше П. Війтовича, а також Г. Кузневича, А. Попеля, М. Бринського та М. Паращука.

Григорій Кузневич (1871—1948), відомий скульптурними композиціями, що стали окрасою львівських споруд, починав свій шлях самоуком. Згодом, вступивши до Львівської художньо-промислової школи, він одночасно працює у майстерні відомого скульптора Юліана Марковського (1846—1903), 1889 р. їде навчатися до Рима, де вдосконалюється під керівництвом відомих італійських майстрів Е. Феррарі, Алегретті та Яковаччі. Широкого визнання здобув академічною програмою (виконаною в Римі) "Гончар" (1901), де показав людину творчої праці, за яку одержав найвищу нагороду, а також композицією "Перший хлібороб" (1901—1902), де зобразив первісну людину, що копає землю. Скульптор глибоко розкрив цінність пробудження людського в людині, філософську, творчу суть праці.

Повернувшись до Львова, Г. Кузневич закінчує незавершені твори свого померлого учителя Ю. Марковського, з яким працював над пам'ятником Я. Килинському в Стрийському парку Львова. Створює композицію "Фортуна", а

Г. Кузневич. Гончар. 1901. Гіпс тонований. Національний музей у Львові.



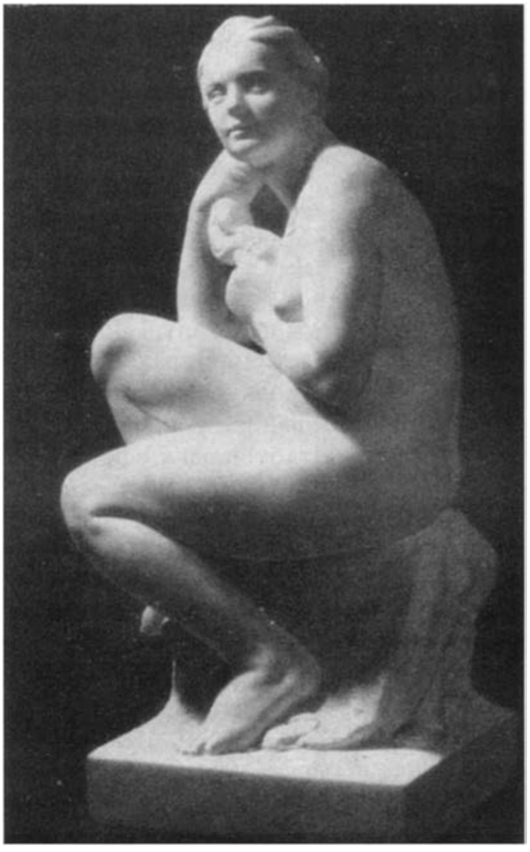
М. Паращук. Портрет В. Стефаника. 1906. Гіпс. Національний музей у Львові.

також виконує низку замовних праць та цикл декоративних прикрас для інтер'єру Головного вокзалу. Кузневич працював і в монументалістиці — створив монументальні статуї Христа та апостола Петра для Сокаля, а також вирізьбив дерев'яний іконостас для церкви у Брусні. З меморіальних його творів відомий мармуровий медальйон на пам'ятнику доньки Е. Олесницького в Стрию.

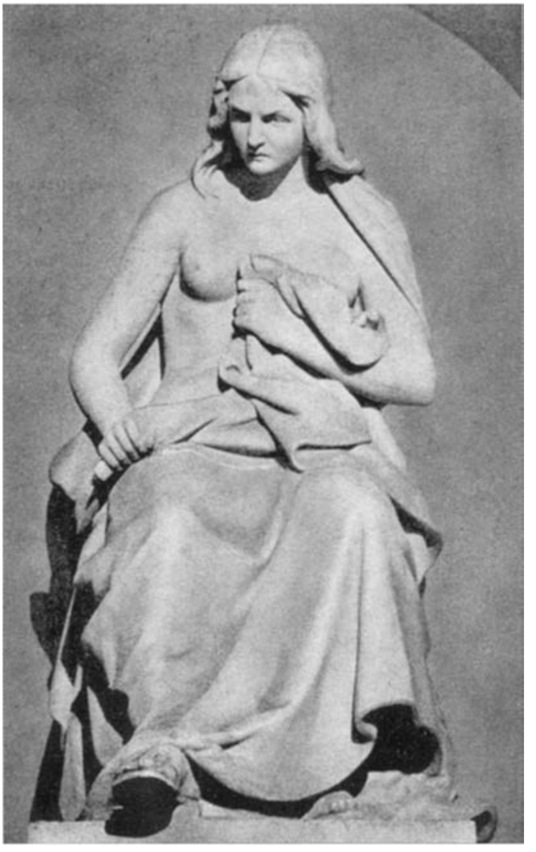
У 1900-х рр. Г. Кузневич у пошуках замовлень виїздить до Нью-Йорка, працює також у Клівленді, Піттсбурзі, Філадельфії. 1912 р. повертається до Львова, де створює горельєфні погруддя Т. Шевченка і М. Лисенка для залу Музичного інституту у Львові.

Ще потужніше звучать реалістичні ноти у творах Михайла Бринського (1883—1957), котрий навчався скульптури в Закопанській художньо-промисловій школі (1905), Віденській академії (1913) та в Академії образотворчих мистецтв у Празі (1926). Його першим значним твором став пам'ятник розстріляним під час так званих голодних заворушень робітникам (1912), встановлений на віденському цвинтарі в Оттакрінгу. Пам'ятник являє собою скорботно похилену монументальну фігуру робітника. Лаконізм і стриманість впевнено трактованих пластичних форм, внутрішня значущість образу визначають твір, в котрому присутні риси, споріднені зі скульптурами П. Війтовича.

Помітною віхою у творчій діяльності М. Бринського стала скульптурна група "Еней рятує свого батька" (1916), характерна прагненням до класичних форм. Майстерність психологічних характери-



М. Бринський. Оголена. 1920-ті рр. Мармур. Місцезнаходження невідоме.



А. Попель. Трагедія. 1900. Вапняк. Оперний театр у Львові.

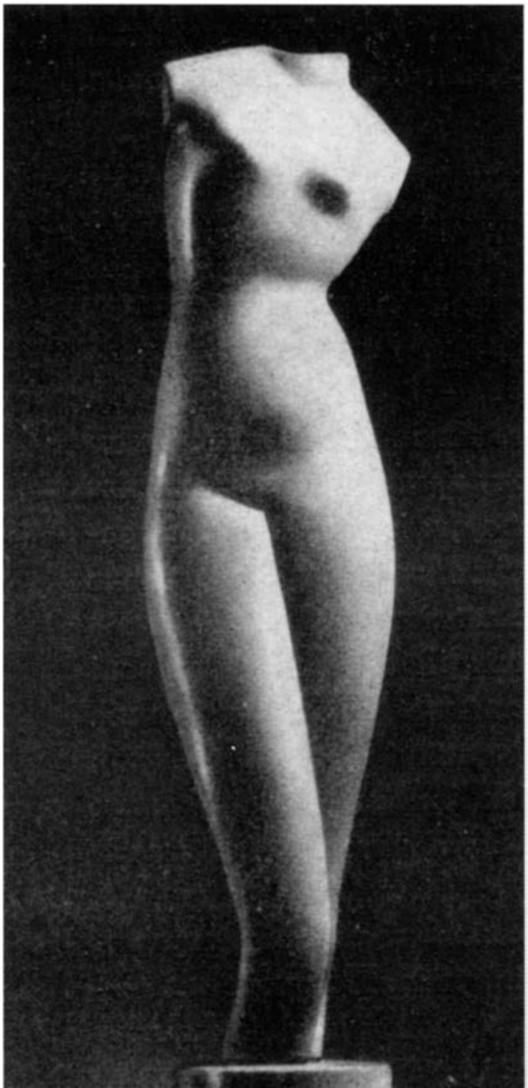
стик визначає портрети Бринського — “Голова селянина” і погруддя “Т. Шевченко” (1916), а також мармурову композицію “Оголена” (1920-ті рр.).

У 1920-х рр. скульптор виїздить до Праги, де залишається до кінця життя, хоча зв’язків з Україною не пориває (1931 р. створив проект надгробного пам’ятника І. Франкові для Львова).

Помітною постаттю у тогочасному мистецькому процесі Львова був Антон Попель (1865—1910), вихованець Краківської (1882—1884) та Віденської (1885—1888) мистецьких академій.

З 1888 р. оселився у Львові, де викладав у політехнічному інституті. Працював творчо переважно в монументально-декоративній скульптурі, одним з кращих зразків якої є композиція “Юстиція” (1900-ті рр.) для Палацу правосуддя. Попель брав участь в оздобленні оперного театру у Львові, створив пам’ятники Ю. Коженьовському в Бродах (1900-ті рр.) та А. Міцкевичу (1905—1906) у Львові (виконував з М. Паращуком). Проект пам’ятника Міцкевичу А. Попеля був визнаний кращим (перша премія) на конкурсі. Бронзова постать поета встановлена біля колони, над нею — крилатий геній.

Зі Львовом пов’язані і перші етапи творчості Михайла Паращука (1878—



О. Архипенко. Торс. 1906. Мармур. Місцезнаходження невідоме.

1963). Початкову художню освіту він здобув у Кракові, а вдосконалювався під керівництвом А. Попеля. Після закінчення робіт над пам'ятником А. Міцкевичу М. Паращук їде до Парижа, де працює в академії Р. Жульєна та в майстерні О. Родена. За період 1906—1913 рр. створює цикл портретів (В. Стефаника, С. Людкевича, І. Франка, М. Лисенка), позначених глибоким психологізмом та тонким відчуттям пластичної форми. Портрет став визначальним жанром у творчості скульптора, хоча в його доробку наявні й численні майстерні групові композиції ("Поневолені", 1907; "Юнак у кайданах", "Дівчина з народу", обидві — 1909).

З 1924 р. жив у Болгарії, де так само працював переважно в галузі портрета. Майстерність пластики Паращука полягає насамперед у розкутості, імпресіоністичності трактування, у продуманому використанні світлотіньових ефектів.

Творчість майстрів нової генерації. Поява численних самобутніх майстрів сприяла піднесенню національної школи пластики, логічним продовженням якої стала творчість видатного скульптора-новатора Олександра Архипенка (1887—1964). Уродженець Києва, перші мистецькі навички він отримав під наставництвом свого діда, художника, перейнявши одночасно від батька, інженера за фахом, схильність до винахідництва і фантазувань. 1902—1905 рр. пов'язані з його навчанням у Київському художньому училищі, а згодом Архипенко продовжує навчання в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Там продовжуються і його виступи на художніх виставках — 1906 р. відбулася друга персональна виставка 19-річного скульптора, першу, як згадує сам скульптор, було влаштовано 1905 р. в сільській крамниці під Києвом. Проблема кольору вже тоді приваблювала молодого початківця: одна зі скульптур — "Мислитель", — як згадує Архипенко, — була червоною, що викликало підозру поліції: "А над чим він замислився? І чому він червоний?" [22]

---

[22] *Архипенко Олександр.* Про себе // Всесвіт. — 1968. — № 1. — С. 108.

О. Архипенко. Карусель П'єро. 1913. Фарбоване дерево. Місцезнаходження невідоме.

Така реакція ще більше переконала молодого митця у вирішальному значенні кольору і великій силі впливу символу в мистецтві. На початкових етапах у його творах чітко простежується вплив прадавніх скульптурних монументів, так званих "кам'яних баб", яких було чимало в українських степах. Отже, ще до від'їзду в Москву він певною мірою сформувався у своїх пріоритетах і мистецькому спрямуванні.

У 1908 р. Архипенко виїздить до Парижа, де вступає до Паризької школи мистецтв, проте невдовзі залишає її задля вільного і самостійного вивчення пластики. Його захоплюють ідеї кубістів, серед яких румун К. Бранкузі, що вивчав закони пластичного узагальнення форми. Зачинателі кубізму Ж. Брак, П. Пікассо, Хуан Гріс, Ф. Леже, Р. Делоне та С. Делоне інтерпретували просторові і пластичні знахідки П. Сезанна, що імпонувало Архипенку, який приєднується до їхньої групи. А вже 1910 р. на виставках Парижа і Берліна він уперше показує свої твори, котрі привернули увагу такого метра мистецької критики, яким був у Парижі Гійом Аполлінер. Аполлінер неодноразово писав про творчість майстра, зауважуючи, що Архипенко шукає "чистоти форм", що він зріс на кращих традиціях. Чар його творів походить від внутрішньої, природної гармонії. Гармонія породила його дивні статуї,

нові, вишукані й елегантні... До цього часу скульптура задовольнялася тим, що була мелодією. У мистецтві Архипенка вже перші акорди, що прозвучали, свідчать про те, що вона стає великою гармонією. Те, що він шукає, — це реалізм. Із пристрастю він працює над втіленням свого ідеалу — "реальності" [23].

Архипенко, чітко визначившись у своїх пластичних і колірних шуканнях, не наслідував кубістів, а 1912 р. полишає їх і засновує в Парижі власну школу. Водночас він починає свого роду тур із персональною виставкою по європейських художніх центрах, відвідавши Італію, Швецію, Францію, Німеччину, — скрізь його твори викликали значний інтерес, а виставка мала успіх.

Це був період шукань монументального образу ("Сум", "Похилена жіноча постать", обидва — 1909; "Жінка, що сидить", 1911), форми скульптур вписуються у прості геометричні об'єми, вияскравлюючи їх пластичну ясність і величну статику. Поряд з цим у його творах простежується потяг до втілення експресії і руху ("Композиція з двох фігур", 1910; "Танок", 1910; "Червоний танок", 1913; "Бокс", 1913; "Адам і Єва", 1908). В них порожнини між об'ємами, надаючи напруження й ритму формам, динамізують їх, ніби акцентуючи на незнищенній, безперервній і космічно-величній рухливості життя.

Архипенко активно динамізує форми, експериментує з кольором, вивчає роль фактури в образному ладі творів ("Цирк Медрано", 1912; "Карусель П'єро", 1913; "Оголена з віялом", 1914).

Одним з найвагоміших внесків Архипенка у європейську скульптуру, у нові засоби її виразності були твори, де порожнини між формами стають чи не найактивнішими діючими елементами загальної композиції ("Жінка, що зачісується", 1915; "Геометризована постать", 1913). Майстер продовжував активні шукання не тільки у пластиці, а й у живопису та графіці, створивши неповторну манеру узагальненого експресивного малюнка. Він активно вдається до експериментів, що стануть згодом відомими під назвою "скульпто-живопис" (1914), де зіставляються рельєф і колір. Знову засновує власні художні школи в Парижі й Берліні (1917, 1920), які користуються популярністю, але 1923 р. назавжди виїздить до Америки.

Творчість Архипенка, що відкрила нові обрії пластики, за основним спрямуванням і спектром шукань уже повністю належить XX ст., немов розкриваючи перспективи майбутнього перед усім мистецтвом попередньої епохи, епохи XIX ст.

Дев'ятнадцяте століття у багатовіковій панорамі української художньої культури є одним із тих важливих і складних етапів, коли кожна галузь мистецтва переживає могутній поступ і зазнає значних якісних видозмін і зрушень.

Жодне з попередніх століть не мало у своєму розвитку таких різко відмінних періодів. Разючим є контраст між початком століття, коли мистецтво щойно стає на світський ґрунт і в ньому лише формується жанрова структура, та його кінцем, коли українська художня школа, попри всі обставини політичного і соціального характеру, активно долучається до найважливіших мистецьких явищ і органічно входить в європейський культурний контекст.

Такими ж несхожими за характером художньої динаміки, формуванням і ут-

[23] *Apollinaire G.* Chroniques d'art (1902—1918). — P. 187. Цит. за: *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры. — Киев, 1989. — С. 112.

вердженням творчої особистості, за проблемами, що поставали перед мистецтвом, є перша й друга половини XIX ст., як несхожими є початок і кінець кожної з цих половин. Та з історичної перспективи, в ході детальнішого вивчення загальної еволюції мистецтва, XIX ст. постає неповторною і цілісною епохою, в якій відмінності окремих етапів значно поступаються перед їхньою єдністю, зумовленою єдністю художніх процесів, що тільки-но з'являються на витоках століття і, потужно пришвидчуючись і міцніючи, дають вагомі наслідки в його кінці.

Від місцевих осередків на початку XIX ст., спровінційованих імперською політикою російського самодержавства, знекровлених відтоком провідних талантів, до утворення потужної національної мистецької школи з чітко окресленими самобутніми реґіональними центрами в кінці XIX — початку XX ст. — таким постає в цей час шлях художньої культури України.

Епоха, пов'язана з формуванням капіталістичної формації і відкриттям нових шляхів утвердження людської особистості, стала переломною і в розвитку української художньої культури. У цей час українське образотворче мистецтво у стислі терміни проходить шлях розвитку, аналогічний тому, котрий у західноєвропейських країнах почався з епохи Відродження, а в Росії — у петровську добу.

Образотворче мистецтво XIX ст. виразно переломлювало і втілювало особливості художнього процесу. Характер і логіка його розвитку з кінця XVIII і до кінця другої третини XIX ст., періоду переходу від феодалізму до капіталізму, багато в чому обумовлювалися процесами активного розпаду системи середньовічної культури і формування культури нового типу, що уособлює вищий рівень суспільно-економічних відносин. Ці процеси, що розпочалися у кінці XVIII ст., дали остаточні результати у другій третині XIX ст., коли виразно визначилися риси нової національної художньої школи.

На повороті XVIII—XIX століть українське мистецтво здійснює перехід до естетичних принципів Нового часу, але в ньому ще доволі щільно співіснують давні багатовікові традиції і нові явища, а деякі тенденції пізнього феодалізму в різних формах виявляються майже до кінця 70-х рр. XIX ст.

Зосереджуючи в собі іманентні закономірності розвитку й закономірності, що виникали на основі складних процесів суспільно-економічного та культурно-історичного розвитку, мистецтво цієї доби чутливо і яскраво віддзеркалювало процеси усталення нових естетичних ідеалів, у формуванні яких певне місце і роль належить різним суспільним верствам.

З виникненням дворянського стану, що утворився з козацької старшини, різко посилилися позиції світської культури і разом з тим відмежувалися два основні напрями в її розвитку.

Один з них, представлений індивідуалізованою професійною діяльністю, відкривав шлях активного розвитку й трансформацій. Він здійснювався художниками академічної виучки, що репрезентують не тільки вищу, ніж колишній цеховий майстер чи монастирський іконописець, професійну категорію, але й новий тип світського інтелігента.

Інший напрям, вкорінений у народному середовищі, залишався на шляху шліфування, збереження і кристалізації традиційних форм колективної творчості, що несли досвід докласового синкретизму. Народна культура оновлювалася вельми повільно, тому вона зали-

шалася хранителькою віками напрацьованих духовних, мистецьких традицій народу, його ідеалів та уявлень.

Розходження між цими напрямами, що чітко визначилося ще в кінці XVIII ст., поглиблювалось і далі, разом із поглибленням класових протиріч, проте зв'язок між культурою "верхів" і "низів" не переривався, хоча виявлявся не так явно, як у попередню добу.

Розшарування художньої культури на основі станово-класового чинника було початковим моментом у подальшій її диференціації за іншими параметрами, що визначалися духовними і соціально-економічними обставинами поміщицько-кріпосницького ладу. Дворянство, ставши головним споживачем досягнень художнього прогресу, формує і відповідний тип творчої особи — художника з академічною освітою, здатного не тільки задовольняти різноманітні смаки замовника, а й активно впливати на їх формування, на вироблення відповідних естетичних вимог і запитів.

Проте відсутність в Україні вищого навчального закладу, що забезпечував би професійну підготовку академічного рівня, позначалася на процесі формування художника нового типу і всієї ситуації в мистецькому житті в цілому. Відтік талановитої молоді за межі України — у пошуках вищої мистецької освіти численні митці виїздили переважно до Петербурга чи до західних академічних центрів — негативно впливав на мистецький процес. За таких умов художня діяльність припадала на долю напівпрофесійних митців, цехових майстрів, "богомазів", аматорів, самоуків, що навчалися копіюванням. Вони визначали одну з характерних особливостей художнього процесу в Україні, що, втративши останні залишки автономії, в XIX ст. перетворилася на російську провінцію.

У творчості цих майстрів різних категорій і різного рівня фахової виучки яскраво втілилася суперечливість формування художника нового типу за умов збереження цехової діяльності, котра для XIX ст. була вже явним анахронізмом. Найяскравіше ця суперечливість сфокусувалася на характерній для цієї доби постаті кріпосного художника. Перипетії особистих і творчих доль митців-кріпаків показують, що їхня участь у художньому житті виявляється на різних рівнях, тому вони найповніше концентрують усі особливості цього життя, обумовлені суспільно-економічними обставинами. Ось чому художник-кріпак — це не тільки професійна, а й соціальна категорія.

Місцеві художники різних категорій задовольняють духовні запити у відповідності зі своїми можливостями. Однак зростаючий рівень потреб диктував і відповідний професійний рівень митців. Виникла ситуація, якоюсь мірою аналогічна тій, що склалась у сфері матеріального споживання: зниження попиту на вироби місцевих майстрів спричинило приплив виробів російських та іноземних фахівців. Серед них було чимало західноєвропейських митців — австрійців, німців, італійців, поляків, французів. Їхня діяльність в Україні репрезентувала один із шляхів засвоєння досягнень інонаціональних шкіл.

Найвагомішими і найширшими були контакти з російською художньою культурою. Провідним осередком цих взаємодій була Петербурзька Академія мистецтв. Тут здійснювалася підготовка художників, що являли собою новий тип творчої особи. Численні вихідці з України, потрапивши до Петербурга, залишалися там назавжди, збіднюючи мистецький потенціал своєї батьківщини і натомість збагачуючи російську художню культуру. Водночас чимало ви-

хованців Петербурзької Академії (серед яких є художники різних національностей) згодом, починаючи з другої третини XIX ст., працювали в Україні, тим самим сприяючи пожвавленню українського художнього життя.

Проте роль Петербурга в українській культурі не вичерпувалася лише Академією мистецтв. У багатонаціональному петербурзькому середовищі зосереджується значна частина української творчої інтелігенції, яка, вступаючи в тісні контакти з російською, брала активну участь у створенні духовних цінностей, що стали надбанням загальноросійської культури (достатньо назвати імена Д. Левицького, Д. Бортнянського, М. Березовського, В. Боровиковського, Є. Гребінки, Н. Кукольника, М. Гоголя, В. Григоровича, А. Мокрицького, Т. Шевченка, В. Штернберга, М. Сажина та багатьох інших).

Тут, у Петербурзі, виникає свого роду земляцтво українців, що утворили своєрідний центр національної культури. Подібна ситуація зумовлювалася тим, що Петербург, внаслідок централізаторської політики імперської Росії, посідав провідні позиції у всіх сферах життя, тоді як в Україні, позбавленій незалежності, а згодом і автономії, відбувався значний відтік культурних сил, а її колишні культурні центри, не маючи достатньо сильного потенціалу, щоб вийти на передові позиції часу, втрачали своє усталене колишнє значення в розвитку національної культури.

Складні процеси в українській художній культурі, пов'язані з формуванням національної інтелігенції у різних регіонах України, підпорядкованих юрисдикції різних країн, помітно динамізуються уже в перших десятиріччях XIX ст. Найактивнішими вони були на Придніпров'ї та Слобожанщині, території яких належали до Росії. Тут формувалося ядро української національної інтелігенції, що спиралася на устої народної культури і втілювала її у своїй творчості, використовуючи досвід вітчизняної і світової культури. Цьому сприяли просвітницька і наукова діяльність Харківського та Київського університетів, Ніжинського, Кременецького, Одеського ліцеїв, а також утворена навколо них атмосфера наукових і творчих шукань і середовище, в якому ці шукання здійснювалися, попри дискримінаційну політику царської влади, утиски якої згодом усе посилювалися.

Інакше складалася ситуація в регіонах Правобережжя, територія якого знаходилася під протекторатом Росії, проте панівне становище посідала польська шляхта, котра утримувала за собою всі переваги в культурно-просвітницькому русі. Це суттєво утруднювало тут процеси формування української інтелігенції. Доволі складними були умови і на території Галичини, що входила до складу Австро-Угорщини. Значну роль тут у розвитку культури, зокрема художньої, відіграв Львівський, найстаріший в Україні, університет.

Аналіз художніх процесів XIX ст. засвідчує, що в цей час українське мистецтво становить собою відкриту систему, що функціонувала і розвивалася як на ґрунті внутрішніх імпульсів, так і за активної взаємодії з інонаціональними школами. Інонаціональні впливи, здійснювані різними шляхами, сприяли оновленню власних національних традицій, спрямовуючи їх розвиток у річище нового часу. Тому широке охоплення фактів і явищ художнього життя, творів та імен, навіть у тих випадках, коли вони не мають міцних місцевих основ в українській культурі, не тільки не суперечить історичній логіці, але й дозволяє з'ясувати діалектичну багатоскладність процесів формування і ста-

новлення національної школи в українському мистецтві Нового часу.

На рубежі XVIII і XIX ст. спостерігається повсюдна і доволі різка зміна стильових напрямів, що особливо яскраво виявляється у станковому живопису. У цей період відбувається диференціація жанрів (крім найдавнішого портретного вирізняються пейзажний, історичний, побутовий, формується жанр натюрморту), усталюється й характерна жанрова структура. Ясно простежуваний стильовий синкретизм є провідною ознакою прискореного розвитку українського мистецтва початку і другої третини XIX ст. Ідеали класицизму, що відчутно вплинули на архітектуру й особливо на монументальну скульптуру, на станковий живопис і графіку суттєво не вплинули. Зате дія сентименталізму виявилася доволі сталою — вона простежується в мистецтві до кінця другої третини XIX ст. Але найбільший вплив на розвиток українського образотворчого мистецтва, на формування його своєрідності зробив романтизм, коли квітне садибна культура, осередками якої були і крупні, і невеликі поміщицькі маєтки.

Під впливом романтизму зростає інтерес до минулого, історії краю, до природи як виразника людських почуттів і настроїв. Романтизм з його етичними й естетичними ідеалами складає внутрішню духовну домінанту еволюції образотворчого мистецтва з перших десятиріч і до кінця другої третини XIX ст. і в кінцевому результаті приводить до утвердження реалізму.

В епоху романтизму відбуваються подальші процеси демократизації мистецтва, збагачення його пластичної мови, його емоційного ладу. З цією епохою пов'язані перші спроби на новій художньо-естетичній основі втілити духовні цінності народної культури. Найвагоміші наслідки у їх втіленні приносить пізній романтизм, з яким пов'язане становлення Шевченка-художника. Його творчість, увібравши вузлові моменти формування національної школи реалістичного мистецтва, стала основним етапом розвитку й утвердження реалізму в українському мистецтві другої третини XIX ст.

Активізація художнього процесу в різних регіонах України, де формувалися потужні мистецькі осередки і зосереджувалися значні творчі сили, сприяла посиленню тенденцій, які згодом інтегрувалися в жанровій системі реалістичного мистецтва останньої третини XIX ст. — надзвичайно важливому етапі загального поступу художньої культури. Це був час визрівання її динамічного прориву до європейського досвіду, вияскравлення ознак синтезування національних мистецьких основ з модерними відкриттями.

Прагнення відтворити реальне життя, мінливу природу, людину у всій неповторності її характеру і ставлення до світу — риси, притаманні усьому європейському мистецтву другої половини XIX ст., зокрема й українському.

Академізм, який так довго панував і застиглою канонічністю перешкоджав творчим новаторським шуканням, під тиском і наступом реалістичних шукань здає свої позиції. Антиподом йому стала натуральна школа в мистецтві 1840—1850-х рр., котра спричинила появу критичного реалізму і передвижництва, а згодом руху за вияв національного, ідеї якого викристалізувались у ході наближення мистецтва до життя.

На відміну від соціального максималізму і дидактизму творів російських передвижників у творчості українських майстрів, що належали до об'єднання "Товариство пересувних виставок", переважали побутові сюжети та етногра-

фічні мотиви, хоча "підміна художніх завдань дидактичними" [24] спостерігалась і тут.

Відігравши позитивну роль в утвердженні позицій реалізму, передвижництво через "занедбаність" живописних, пластичних і стилістичних завдань стало гальмом у розвитку іманентних властивостей мистецтва.

Тому цілком закономірним стає повсюдний потяг до суто мистецьких проблем, а в останній третині XIX ст. і на початку XX ст. відбувається інтенсивна еволюція художньо-виражальних засобів, розвиток і оновлення яких проходить під активним впливом суспільних та соціальних чинників.

На цей час склалася розмаїта та гнучка жанрова структура мистецтва, котра дозволяла художникові досить широко і переконливо відображати життя в його різноманітних виявах.

Крім живопису, в усіх його різновидах і жанрах, значного розвитку набуває графіка, що вже в першій половині XIX ст. утверджується як самостійний вид художньої діяльності. В графічному мистецтві, котре збагачується технічно (виникає літографія, активно урізноманітнюється офорт), вирізняються такі різновиди, як сатирична графіка та плакат. Активно динамізується жанрова структура графіки, в якій поряд із сюжетними творами, звичними портретами й пейзажами з'являються історичні композиції та картини-панно.

Новими здобутками позначений і розвиток скульптури. В ній вагоме місце посідає монументальна й камерна пластика, поступ якої забезпечується виникненням яскравих творчих індивідуальностей. Їхній доробок, як і доробок живописців та графіків, набуває виразного національного забарвлення.

Характерним стає подальший розвиток реалістичних тенденцій і новий вияв стійкості гуманістичних позицій. Поряд із такими традиційними художніми центрами, як Київ та Львів, активну роль у художній культурі України починають відігравати Харків, Полтава, Катеринослав, Одеса. Саме тепер з'являється ряд визначних і самобутніх майстрів. Кожен із них робить помітний внесок в образотворче мистецтво, на розвитку, на змістових особливостях та формуванні своєрідних стильових рис якого відчутно позначився животворний вплив народної культури.

Прагнення до створення нових стилістичних властивостей на основі переосмислення національних традицій з притаманними їм декоративною щедрістю та звучністю колориту знайшло вияв у творчості багатьох митців, серед яких такі масштабні постаті, як С. Васильківський, М. Пимоненко, О. Мурашко, Ф. Кричевський, І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька.

Найголовніше досягнення провідних майстрів цього періоду полягало в тому, що вони піднесли свою творчість на новий, вищий щабель висвітлення життєпетних національних і соціальних питань. На перший план виходять розвиток побутового живопису, питання сучасності, насамперед пов'язані з новою хвилею національно-визвольних тенденцій, актуалізовані в історичному жанрі. Засвоєння новаторських досягнень європейського і, зокрема, французького мистецтва сприяло пришвидшеному оновленню пейзажного жанру, котрий поряд з побутовим тримає передові позиції в українському мистецтві цього часу. Якщо XIX ст. в європейському мистецтві віддавна вважа-

[24] *Власов В. Г.* Стили в искусстве. — Санкт-Петербург, 1995. — С. 403.

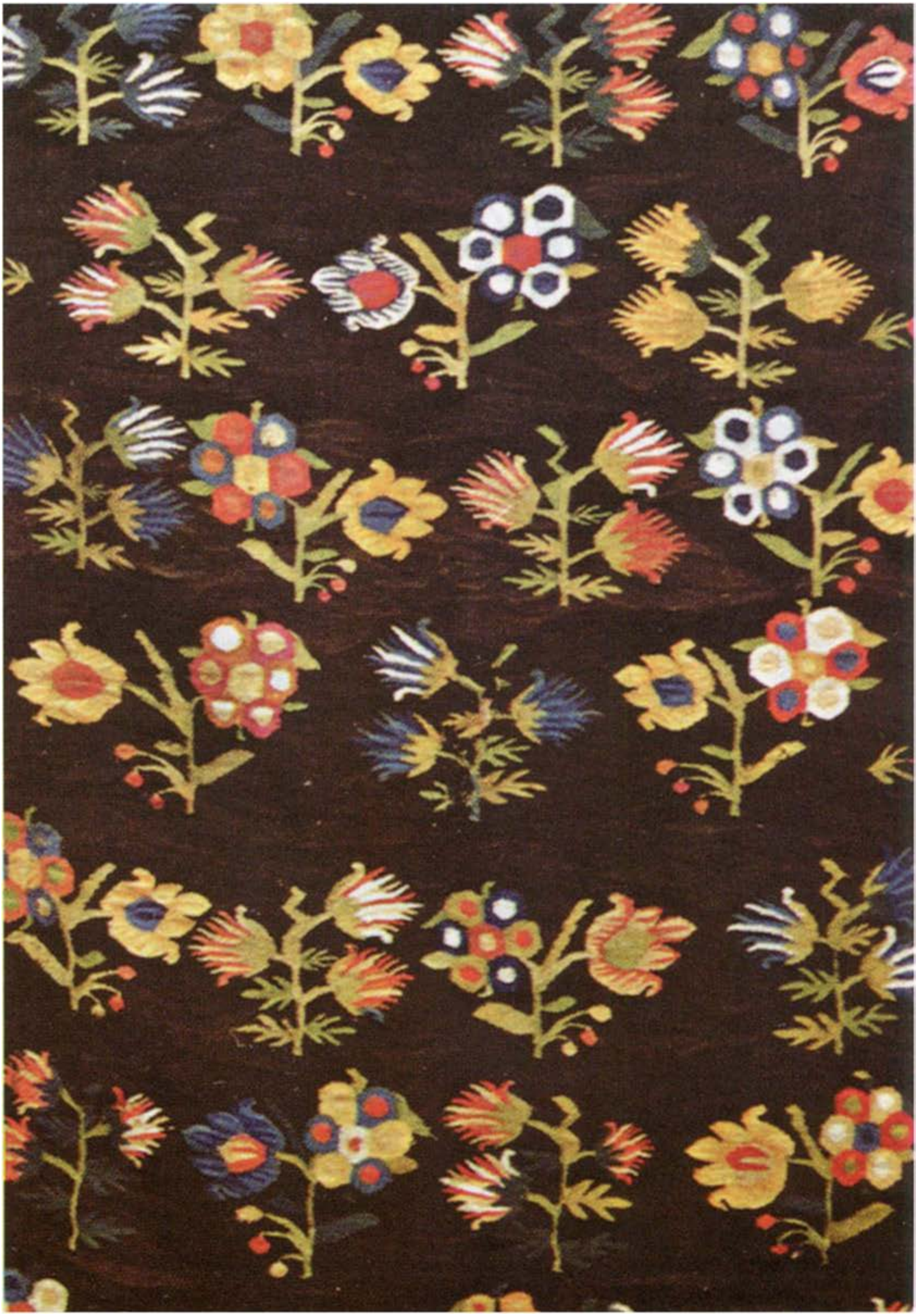
ється пейзажним, то в українському таким став період останньої третини XIX ст., коли пленер, а згодом імпресіонізм породжують нове розуміння не тільки світла, кольору, простору, а й пластичної мови, коли з усією очевидністю виявляється своєрідність українських варіантів тогочасних європейських напрямів і стилів, а епоха модерну позначається переважанням національно-романтичних течій і тенденцій чи не в усіх галузях української художньої культури.

Як на початку століття прискорений розвиток спричинив стильовий синкретизм, так і в кінці його для художньої еволюції українського мистецтва показовими були процеси динамічної взаємодії традиційного і новітнього, самобутнього вияву і співіснування усіх мистецьких явищ — від символізму до авангарду, в основі яких найяскравішими були шукання нового і національного.

Активізація художньої освіти, виставочної, меценатської та музейної діяльності, активізація взаємодії з різними мистецькими школами, у тому числі й іноземними, поява нового типу творчої індивідуальності з широким спектром мистецьких зацікавлень, глибоким осягненням національних основ і традицій та прагненням до участі в європейському художньому процесі виводять українське мистецтво на вагомі творчі здобутки, що стали передумовою його високого злету на повороті XIX і XX ст., особливо в перші — насичені новаціями — десятиріччя минулого століття.

Розділ 6

НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ



Фрагмент килима. XIX ст. Полтавський краєзнавчий музей.

6.1. Європейський контекст, етносоціальна специфіка, реґіональні відмінності

У XIX ст. на землях України співіснували традиційна селянська творчість (або народне мистецтво чи образотворчий фольклор), цехове та мануфактурне ремесло, зароджувалася фабрична художня промисловість. Кожне з річищ мало свою систему організації виробництва, специфічні техніко-мистецькі засоби, іконографічні та стилістичні відмінності, власне коло реципієнтів.

Етнічні риси виразно виявлялися в народному мистецтві, що розвивалося переважно на селі. Вільні міста (в Європі чи не головну сферу формування народної культури) іноземні володарі України-Русі перетворили на іномовні анклави, де україно-руський елемент успішно витіснявся різними методами, аж до адміністративних. Епоха жорсткого політичного приниження України-Русі (кінець XVIII — початок XX ст.) породила неподолану досі неповноцінність суспільної структури, подібну до колоній, де соціальні відмінності відповідали етнічним.

Селянський стан складали українці (за тодішньою термінологією — малороси, русини), які становили в середньому близько 90 % населення етнічних територій. Дрібні торговці й ремісники були здебільшого з єврейського містечкового населення. Серед чиновників, фахівців і землевласників переважали великороси, на західних землях — поляки, німці.

Перешкоди влади розвиткові української культури спричинили відплив кращих інтелектуальних, артистичних сил до Петербурга й Москви, Кракова й Відня. Українське за духом професійне мистецтво перебувало в жалюгідному, коли не в латентному стані. Навіть більшість патріотично настроєної освіченої публіки, здавалося, вже змирилася з невідворотною загибеллю України як політико-культурного суб'єкта.

Переважно селянство [1] тоді, ніби за законом збереження національної матерії, берегло цінності, зневажені верхніми станами, що змінювали свою національність під тиском історико-політичних обставин. І саме село висунуло найбільших пророків і подвижників української ідеї Тараса Шевченка й Івана Франка знаменами національного відро-

[1] Йдеться не тільки про селянство у вузькому тодішньому значенні слова, а й про козацтво, що не знало кріпацької залежності.

дження для всіх наступних поколінь. А рідкісні навернення в українство представників панівних верств незмінно набували форми романтичного народофільства чи хлопоманії, за зневажливим визначенням антипатиків із протилежного табору.

Зібраний у XIX ст. український фольклор — і уславлений словесно-музичний, і значно менше вивчений образотворчий — вражає емоційною виразністю, естетичною досконалістю, регіонально-стилістичним розмаїттям.

Епічна домінанта характеру фольклору принципово відмінна від західноєвропейських аналогів [2], зігрітих камерним бароково-рокайлевим бюргерським духом, і тим більше — від північноамериканського "фолкарту", що відповідає, за прийнятою в Україні термінологією, не народному мистецтву, а самодіяльному.

За своїм стадіальним розвитком, жанрово-морфологічною структурою та образно-ідейним змістом народне мистецтво України-Русі найближче до балканського. Схожі історико-геополітичні фактори визначали становлення культур Північного й Західного Причорномор'я, де впродовж тисячоліть поступово переміщувалося на південь пограниччя землеробів і кочовиків. Тут співіснували варварські та античні держави, християнство протистояло ісламу, не припинялись аж до XX ст. включно багатотисячні переміщення народів, і вже в наші дні розгортаються запізнілі акти драматичного суперництва апостольських церков.

В українському народному мистецтві XIX ст. збереглося чимало реліктів стародавніх явищ світової культури. Прикладами того є домінантні мотиви народного геометричного орнаменту українців, прототипи яких зустрічаємо в енеоліті Середземномор'я, Близького Сходу, Центральної Азії. Автохтонними є ромбомеандрові візерунки, що трапляються в палеолітичному селищі Мізин біля Новгорода-Сіверського, а у західних сусідів українців трапляються пізніше й порівняно рідше.

У літературі обґрунтовувалася думка, що творцем мізинських пам'яток є художньо обдарована оріньякська раса, котра сформувалася в Україні (куди, можливо, перейшла з азійських просторів) і згодом розселилася по Західній та Середній Європі [3].

Так воно було чи інакше, але ромбічний орнамент, який народився в Мізині, так і не подолав за кілька тисячоліть північно-західну межу розселення українців [4]. У той же час у Великоросії не відомі аналоги деяких візерунків середньої смуги України [5].

Археологічні розкопки давньогрецьких міст-колоній Північного Причорномор'я дають матеріали, що часто є аналогами ромбічного декору сучасних селянських тканин Буковини й Бессарабії, стінописів Подніпров'я, українського гутного скла XVII—XIX ст., конст-

---

[2] Окрема тема — деякі подібності традиційного українського мистецтва з іспанським зумовлені безпосередніми контактами християнства й ісламу в ході їх протистояння на території обох країн.

[3] *Раковський І.* Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві // Матеріали до етнольогії та антропольогії. — Львів, 1929. — Т. 21—22. — С. 163—186.

[4] Авторитетний знавець польського народного мистецтва Юзеф Грабовський вважає ромбічні візерунки, що спорадично зустрічаються в південно-східній Польщі, впливом словаків, українців і білорусів. (*Grabowski J.* Sztuka Ludowa. — Warszawa, 1977. — S. 160, 172, 185, 187.

[5] *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916. — Т. 2. — С. 570.

рукціям гуцульських скринь і посуду XIX—XX ст. тощо [6]. Давньоруські дерев'яні ложки X—XIII ст., які сотнями збереглися у вічновологому ґрунті Новгорода-над-Волховом, продовжують виготовлятися не на великоруській Півночі [7], а під Богуславом на Київщині.

Орнаментовані вироби рільників-автохтонів уже в добу Київської Русі відрізнялися від тератологічних і фігуративних речей, створюваних для міського купецтва й княжих дружинників [8]. Традиційна орнаментальність домінувала у виробах селянського вжитку і в наступні століття, тоді як "панським" та "міщанським" аналогам були властиві запозичення, притаманні західноєвропейським стилям ренесанс, бароко, класицизм [9].

Фрагментарність відомостей про україноруське декоративне мистецтво XIV—XVIII ст. не дозволяє охарактеризувати спільне й специфічне у виробах, створюваних селянами, цеховими ремісниками, фахівцями монастирських майстерень і мануфактур. Цей період ще не знає чіткої соціальної диференціації в таких видах мистецтва, як архітектура дерев'яних церков, вишивка й ткацтво, кераміка і гутне скло.

Ситуація змінилася в XIX ст. із занепадом цехового та монастирського виробництва, розвитком фабричної художньої промисловості, вироби якої часто були недоступними для села, яке користувалося послугами місцевих майстрів. Саме тоді кристалізуються локальні й регіональні особливості традиційної культури, що дійшли до нас.

Втім основи історико-етнокультурного районування України були закладені ще в давньоруський період. Землі полян стали основою Київського князівства, сіверян — Чернігівського, Новгород-Сіверського та Переяславського. Територія північно-західних сусідів полян — деревлян — приблизно співпала з північною Київщиною та Турово-Пінським уділом.

У сусідньому краю волинян (або бужан, історичних спадкоємців дулібів) утворилося однойменне князівство. Літописні білі хорвати, слідом за карпами, були автохтонами земель, успадкованих Галицьким князівством. Щодо уличів і тиверців, які населяли Надбужжя й Наддністров'я, то їхні спустошувані набігами землі тільки північним краєм увійшли до Володимир-Волинського князівства, лишаючись в основній своїй частині до XIV ст. у володінні кочових народів.

Національно-культурну цілісність русинів-українців не змогли роз'єднати міждержавні кордони, що віками проходили по Дніпру, а з 1790-х рр. — по Збручу, розтинаючи один із основних історико-етнографічних регіонів України — Поділля — на "російську" та "австрійську" чи "польську" частини.

Поділля, поєднуючи особливості сходу й заходу України, стало "центром ваги" українського народного мистецтва. Тут, у басейні середнього Дністра

---

[6] Античные города Северного Причерноморья. — Москва, 1984. — С. 140, 257—258, 297, 317, 321; *Сокольский Н. И.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. — Москва, 1971. — С. 191—223, рис. 32, табл. XIV—XIX, XXVII—XXXI.

[7] Там і у решті Росії запанувала форма, похідна від металевої — з круглим черпаком та тонким циліндричним держаком.

[8] *Гущин А. С.* К вопросу о славянском земледельческом искусстве // Изобразительное искусство: временник... — Ленинград, 1927. — С. 76—77.

[9] Программа по истории украинского искусства. VI: Декоративное искусство. — Киев, 1956. — С. 9—13 та ін.

та Південного Бугу (сучасні Вінницька, майже вся Хмельницька й Тернопільська області, захід Кіровоградської та північ Одеської), найбільший репертуар орнаментики з великою часткою антропоморфних мотивів, найскладніші вишукані вишивки Поділля, де домінує техніка "низь", ширше та яскравіше, ніж у решті земель, розвинені ткацтво й килимарство (Бершадь, Збараж, Ямпіль), кераміка (Адамівка, Бар, Бубнівка, Меджибіж, Смотрич і багато інших центрів), різьблення на камені, витинанка, стінописи.

Відтоком населення цього краю [10] до суміжних, не так щільно заселених місцевостей поширювався вплив народного мистецтва Поділля в усіх напрямках від "метрополії" аж до Карпат.

Відомо, зокрема, що гуцульське різьблення XIX ст. успадкувало іконографію та декор, якими оздоблювали у XVI—XVIII ст. на Поділлі дерев'яні ручні хрести [11]. Судячи з вишивок, стінописів і писанкарства, подоляни брали активну участь у колонізації Уманщини, котра в документах 1609 р. числилася пустошем.

Специфіка Західного Поділля — насичений колорит орнаментики жіночих сорочок. Вишивалися вони густими чорними і червоними візерунками, майже без просвітів на рукавах. Наприкінці XIX ст. вовняні нитки інколи поєднувалися з металевими, бісером і лелітками. Тут менше, ніж на Східному Поділлі, центрів килимарства й гончарства, зате більш розвинене різьблення. У селі Золотий Потік (нині Бучацький район) працював невідомий "геніальний руський різьбяр" (за визначенням львівської газети "Діло" 1882 р.), чиї майже ювелірної витонченості ручні хрести зберігаються в музеях Івано-Франківська та Львова [12]. Із Західного Поділля й прилеглого Прикарпаття походять найдавніші зразки народної витинанки, експоновані на виставці в Тернополі 1887 р. [13]

Ріка Золота Липа — умовна межа між Поділлям і Прикарпаттям. Останнє займає територію сучасної Івано-Франківської області, майже всю Львівську, захід Тернопільської, де викристалізувались у XIX ст. підрегіони Бойківщина, Гуцульщина, Покуття тощо. Найбільшим із них є Бойківщина, розташована по обидва схили головного Карпатського хребта — від верхів'я Дністра на північному заході до річки Ломниця на південному сході.

Бойківщина славиться величними дерев'яними храмами з багатозаломними верхами та пишними іконостасами, різьбленими меблями, довершеним бондарським і довбаним посудом, оригінальною вибійкою та стилістично спорідненою з нею вишивкою, для якої теж властиві світлі графічні візерунки на кольоровому тлі.

Невелика територія Покуття (міжріччя Черемоша й середнього Дністра, обмежене на заході передгір'ям Карпат), Снятинський, Городенківський, Коломийський райони мають дуже своєрідне народне мистецтво. Так само неповторні риси притаманні різним видам

---

[10] Щільність населення Подільської губернії складала 81,76 мешканців на квадратну версту й була найвищою у Російській імперії (за переписом 1897 р.) без Царства Польського. На Київщині цей показник складав 79,49; у Полтавській, Чернігівській і Волинській губерніях відповідно 62,42; 49,93; 47,40; і ще менше — в Бессарабській та Херсонській губерніях. Австрійський перепис 1890 р. показав щільність населення в Галичині й Буковині відповідно 84 і 62 мешканці на 1 кв. км.

[11] *Свєнціцька В.* Різьблені ручні хрести XVII—XX ст. — Львів, 1939.

[12] *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992. — С. 185—186.

[13] Там само. — С. 222—223.

образотворчого фольклору в північних місцевостях Львівщини: на Сокальщині, Яворівщині, Городоччині, Галицькій Волині.

Найбагатше народне мистецтво має Гуцульщина, яка займає високогірні місцевості навколо Чорногорського та Близницького хребтів, де сходяться історичні області — Галичина, Буковина, Мармарош, що належали у XIX ст. Австрії та Угорщині.

Якщо в рівнинних районах заняття народними промислами диктувалося переважно власними потребами, то в горах брак сільськогосподарських угідь сприяв розвиткові спеціалізованих кустарних промислів, появі династій майстрів (особливо в різьбярстві), які досягли вершин професійної досконалості (Шкрібляки, Корпанюки, Девдюки й інші родини).

Гуцульське мистецтво споріднене з народною творчістю карпатських горян у сусідній Румунії. У XIX ст. тут розвивались деревообробництво, мальована майоліка середземноморського типу на побілованому тлі, ювелірство-мосяжництво, силянки з бісеру, виготовлення виробів зі шкіри з пишними металевими прикрасами, пухнасті довговорсові ліжники, унікальна в Європі пластика із завареного сиру. Гуцульські села Космач, Яворів, Річка, Брустури, Ясіня та інші — справжні мікрокосми народного мистецтва, стилістично цілісні у виразних формах, тонкому геометричному орнаменті, вишуканому поліхромному колориті.

Північну смугу України-Русі складають три історико-етнокультурні регіони: Волинь, Середнє Подніпров'я, Чернігівщина, або Північне Лівобережжя. Їх межі в основному співпадають з губернським адміністративним поділом XIX ст. Кожен із регіонів складається з двох ландшафтно-етнокультурних зон: південної лісостепової та північної поліської.

Природа українського Полісся однотипна від Десни до Західного Бугу. Тут малородючі ґрунти, зате достаток лісів, рік і боліт створив сприятливі умови для вирощування льону, ткацтва, обробки деревини й заліза, виплавлюваного з болотної руди. Саме на чернігівському, київському та волинському Поліссі працювали у XVII—XIX ст. численні гути.

Унікальне родовище рожевого шиферного сланцю біля Овруча давало матеріал для знаменитих різьблених плит у інтер'єрі Софії Київської та для всіляких побутових дрібничок. У свіжовидобутому вигляді цей матеріал м'який і ріжеться ножем, але під дією часу, світла й повітря темніє, стає твердим та крихким. Обробляли поліщуки і бурштин, який знаходять на Київщині та Волині.

Типова поліська вишивка застосовує архаїчний геометризований орнамент. Їй властиве переважання червоного кольору, багатство візерунків на рукавах, манжетах, подолі й мінімум на пазусі жіночої сорочки, що прикривається керсеткою.

Фактурний візерунок, утворений білим лляним поробком на сірій конопляній основі — головний засіб вираження в поліському чиноватому ткацтві. Професійні ремісники ткали багатобарвні скатертини й рушники зі складними узорами та переплетеннями, застосовуючи 12—16 ремізок. Відомими центрами досі лишаються Кролевець Сумської області, Іванків Київської, Бехи Житомирської.

Гончарі виготовляли рожевий і димлений посуд, декорований лощенням. Специфічні для Полісся божники — полиці для ікон, прикрашені виїмчастим різьбленням, інкрустовані соломкою, а

також однойменні рушники, вишиті з двох чи трьох боків, якими покривають ікони на покуті.

Поліське дерев'яне різьблення дрібніше в деталях, ніж лісостепове, в ньому більше гравірованих елементів. Дуже розвинене на Поліссі плетіння взуття з лика, виготовлення коробів із соснової чи дубової дранки.

Якщо в народному мистецтві Волинського, Київського та Чернігівського Полісся спільні риси ландшафтної зони переважають обласну специфіку, то значно більше місцевих етнокультурних відмінностей має лісостепова природноландшафтна зона між лініями Луцьк — Київ — Батурин і Балта — Кіровоград — Харків. Повністю в цій зоні розташований, крім Поділля, тільки регіон Полтавщина в межах однойменної губернії, обіймаючи сучасну Полтавську область з прилеглими районами всіх сусідніх областей, крім Кіровоградської.

Регулярна мережа лівих допливів Дніпра (котрий утворює південну межу регіону) надає Полтавщині ландшафтної цілісності. Численні села тут порівняно малолюдні [14], а етнічна композиція найоднорідніша серед суміжних губерній.

Досить гомогенна в межах Полтавщини і традиційна побутова культура, її термінологічна лексика. Мабуть, тут особливо наочно виражене (властиве всій Україні) співіснування двох стилів у декоративному мистецтві: стародавнього, монохромного, графічного та нового — що тяжіє до барокової пишності, зображувальності, натурної правдоподібності.

Перший — це живий релікт архаїчної стадії мистецтва, втілений у домінуючій тут до початку XX ст. лінійно-крапковій орнаментації кераміки, фактурному рисунку тканин, геометричній вишивці сорочок білим узором на світлому полотні, геометричному виїмчастому різьбленні, що підкреслює різнонаправленими щодо волокон порізками природну красу білої без прожилків деревини липи, блідо-рожевої верби, твердої золотавої груші, муарового мерехтіння сріблястої осики.

Другий стилістичний напрям — це розкішні рослинні мотиви решетилівських килимів і вишиваних кілкових рушників, контрастне за кольором малювання дерев'яного посуду й скринь, опішнянської майоліки земського періоду та наступних десятиліть. Славилася Полтавщина складними гармонійними за кольором картатими плахтами і візерунковими поясами — крайками, дрібною керамічною пластикою та чималого розміру посудинами у вигляді пишногривих овнів і левів, вигадливо помережаних розмаїтими фактурними ефектами. Орнаментація всіх видів мистецтва тут, як правило, крупніша в деталях і спокійніша за ритмом, ніж на Правобережжі України.

Лісостеп Чернігівщини відмінний від полтавського відсутністю родючих чорноземів, багатолюднішими селами та більшим відсотком кустарів. На початку XX ст. Чернігівщина посідала за їх кількістю перше місце в Україні й четверте в Російській імперії. Завдяки прекрасним заплавним лозам над Десною і Дніпром, доступності річкового транспорту губернія ця виробляла плетених кошиків та меблів більше, ніж будь-яка інша в Росії [15].

[14] Перепис 1897 р. показав, що на Полтавщині в середньому припадало на одне село 223 мешканці, на Поділлі — 394, на Київщині — 427 (Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. — Санкт-Петербург, 1903 — С. 521).

[15] Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии. — Чернигов, 1914. — С. 32—35.

Особливість Чернігівщини — випереджаючий промисловий розвиток у XVIII — першій половині XIX ст., чому сприяли шляхи з Києва на Петербург і Москву, що проходили Чернігівщиною, розташування в Батурині й Глухові гетьманських урядових резиденцій, зосередження на Чернігівщині садиб української аристократії, впливових монастирів, давні традиції мануфактурного виробництва.

Ці фактори полегшували симбіоз народної та професійної художньої культури. Його результат — величні дерев'яні храми, що не поступалися в імпозантності мурованим, орієнтовані на смаки вищих класів керамічні центри Ічні, Коропа, Ніжина, Волокитина. У свою чергу, народний костюм широко використовував фабричні, зокрема парчеві тканини, поряд із традиційним геометричним орнаментом освоювалися барокові й класицистичні мотиви, геральдичні елементи.

Інша доля судилася Київщині, що була епіцентром війни 1648—1654 рр. і до 1793 року лишалася в складі Польщі (за винятком м. Києва та його найближчої округи). Багато українських селян мігрують від нескінченних війн і репресій на лівий бік Дніпра. Повертаються польські дідичі, переселяють до своїх запустілих маєтків кріпаків із етнічної Польщі.

Політична й демографічна нестабільність подніпровського пограниччя Речі Посполитої, що хилилася до занепаду, не сприяли достаткові населення, розквіту його культури, утвердженню художніх традицій. Дерев'яні, часто покриті дранкою чи навіть соломою церкви Київщини XVIII ст., як і народні ікони, значно скромніші, ніж у задніпровській Гетьманщині. На відміну від сусідніх регіонів, народне мистецтво Київщини XIX — середини XX ст. переважно забезпечувало місцеві потреби [16] й знаходилося під впливом розвиненіших осередків Лівобережжя та Поділля, що збували свою продукцію далеко поза межами краю.

Винятком були художні промисли, котрі обслуговували церкву та вищі верстви суспільства. Багато майстрів із Київщини, прилеглого Лівобережжя та інших реґіонів залучалися до роботи в лаврських іконописних, шпалерних, керамічних, склоробних, інших майстернях. Обмін досвідом формував трансреґіональні загальнонародні риси декоративного мистецтва України-Русі, що мали зворотний вплив на сільські осередки. Завдяки Києву, найдавнішому релігійному, культурному, торговельному, адміністративному центру, народне мистецтво Київщини більше піддавалося впливові міської моди, особливо у вишивці [17].

Не менше визначався міським ремеслом і майоліковий промисел, що існував у Києві та околиці з кінця XVI ст. Його продукція — не тільки побутові вироби, а й усілякі архітектурні деталі. Розмальовані кахлі із зоо- й антропоморфними мотивами та різноманітний посуд у XVIII—XIX ст. продовжували випускати в селах Південної Київщини (Гнилець, Головківка, Здорівка, Сунки), а найбільший гончарний осередок Дибинці під Богуславом збував свою продукцію у південних губерніях, зокрема у Бессарабії [18].

---

[16] *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. — Київ, 1966. — С. 55.

[17] *Колос С. Г.* Традиції, стан і потреби художніх промислів України // Народна творчість та етнографія (далі — НТЕ). — 1957. — № 4. — С. 115.

[18] *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. — Київ, 1974. — С. 109.

Вохристо-зелений з чорним колорит на світлому тлі, барокове трактування орнаменту споріднюють розкішну наддніпрянську майоліку з подільською, покутською, балканською. Близькі до подільських також стінописи, найбільш розвинуті в околицях Умані, рівно ж і місцеві геометричні візерунки вишивок, виконувані зі споду полотна вовняними нитками темних тонів (технікою "низинки"). Ближче до Дніпра у XIX ст. переважали геометризовані рослинні мотиви, що вишивалися червоним кольором із додаванням синього, а з 1880-х рр. — чорного.

Решта історико-культурних регіонів розселення українців є маргінальними етноконтактними зонами, де територіальна спільність домінує над національною специфікою. Втім отаким периферійним місцевостям властиві найбільше багатство й розмаїтість локальних варіантів, а традиційні сільські ремесла лишаються продуктивними до кінця XX ст.

Це передусім стосується слов'яно-романського пограниччя в Бессарабії, на Буковині, Мармароші, де, крім українських і молдово-румунських сіл, є також численні колонії переселенців — болгар, гагаузів, великоросів-старообрядців, німців. Тривале панування турків (у Бессарабії до 1812 р.) і широкі культурно-економічні зв'язки зі Сходом обумовили деякі міжетнічні риси у звичаях, естетичних смаках. Наприклад, присадкуваті чи взагалі позбавлені верхів церкви (наслідок адміністративних обмежень), щедрість орнаментики й строката багатобарвність, часто запозичені в імпортованих зі Сходу товарів, захоплення металевими прикрасами, блискучими нитками та бісером у текстильних виробах.

Чимало спільного в образотворчому фольклорі багатонаціонального регіону при середній течії Західного Бугу, що з'єднує Сокальщину, Холмщину, Берестейщину, Підляшшя (Підлясся), а також суміжного Полісся, традиційна культура якого утворює перехідну смугу між явищами, властивими білорусам та українцям.

Починаючи з XV—XVI ст. на Правобережжі з'явилися сотні польських колоній. Багато їх мешканців вважалися шляхтою, різнилися релігією, заняттями і побутом від навколишніх "хлопів" [19]. На Поліссі "шляхетські" хати будувалися з гранчастих брусів, а не з круглих колод. В оздобленнях інтер'єру та одягу ця "шляхта" майже не використовувала в XIX ст. домоткані тканини, вишивки. "Шляхті" навіть не личило співати на весіллі, для цього годилося наймати співців [20]. Усе це нагадує систему звичаїв лемків, чиї своєрідні вироби також виконувалися переважно інонаціональними ремісниками: польськими, циганськими, єврейськими [21].

Найдискретніша з етноконтактних зон — українсько-великоруська — сформувалася після колонізації в XVII—XVIII ст. вихідцями з Правобережжя, території так званої Слобідської України (теперішні Сумська, Харківська, Луганська області України, Білгородська, Курська, Воронезька області Російської

---

[19] *Артюх Л.* Село Товстеньке вчора й сьогодні // НТЕ. — 1993. — № 2. — С. 74; *Борисенко В. К.* Деякі особливості народного убрання поляків Поділля (кін. XIX — поч. XX ст.) // НТЕ. — 1973. — № 2. — С. 55—59; *Гнатюк В.* Товстеньке. Його лад і звичаї // НТЕ. — 1973. — № 2. — С. 72; *Наулко В.И.* Развитие межэтнических связей на Украине. — Киев, 1975. — С. 231—233.

[20] Польові записи автора в с. Браїлівка Новоушицького р-ну Хмельницької області, червень 1988 р.

[21] *Woleńska M.* Wystawa sztuki ludowej zamieszkałych w Polsce Białorusinów, Litwinów, Rosjan, Słowaków, Ukraińców, Żydów: Katalog. — Kraków, 1960. — S. 29.

Федерації), переміщення запорозьких козаків на Кубань, масового заселення вихідцями з Центральної України та Росії Запоріжжя, Таврії, Катеринославщини, Херсонщини, Буджака, приєднаних до Російської імперії у XVIII—XIX ст. Ще раніше в Україну емігрувало багато росіян — старообрядців, яких називали тут липованами чи пилипонами.

Культурну мозаїчність Півдня України посилювали численні колонії грецьких, болгарських, німецьких, чеських переселенців, острівці білорусів, естонців, представників інших національностей.

Натомість на Центральній Наддніпрянщині, Волині й Поділлі, у Карпатах населення було сталим уже принаймні кілька століть. Географічно-природна структура здебільшого відповідала племінній, а часто й політичній. Певна спадкоємність адміністративно-територіального устрою в XVIII—XIX ст. сприяла усталенню обласних ознак і внаслідок цього поділ на губернії (в Австрії — коронні землі, в Польщі — воєводства) та повіти, що проіснував до 1920—1930-х рр., за матеріалами головних видів народного мистецтва майже збігається з історико-етнографічним районуванням.

Перші літературні відомості про українське народне мистецтво містяться в подорожніх нотатках іноземців XVII—XVIII ст., працях статистично-краєзнавчого характеру XIX ст. З 1840-х рр. регулярно влаштовуються зональні виставки сільськогосподарської та ремісничої продукції. Згідно з правилами, на них експонувалися вироби майстрів усіх станів, але тільки ручної роботи [22]. Зокрема, на виставках у Ромнах (1846, 1847, 1848), Харкові (1849 і 1854), Кролевці (1850), Києві (1852) брали участь селяни з Полтавщини, Чернігівщини, Курщини, Київщини та Харківщини, приблизно 500 експонентів у кожній виставці. Завдяки цьому виникали контакти між народними майстрами суміжних губерній, що творчо їх збагачувало [23].

Друга Київська виставка 1857 р. показала доробок 935 селян з однієї тільки Київщини, 237 — з Полтавщини, 134 — з Чернігівщини, всього понад півтори тисячі осіб. Тогочасні газети, журнали, наукові видання підкреслювали вибагливість візерунка, естетичну досконалість, етнографічне значення експонатів.

Але спеціальне вивчення народного мистецтва розпочалося в Україні з 1870-х рр., майже на два століття пізніше, ніж у Західній Європі. Наша наука про декоративне мистецтво зародилася й розвивалася передусім у плані вивчення археологічних старожитностей, художніх пам'яток минулого. Втім поняття "археологія" тлумачилося тоді більш широко, її складовою вважалася історія мистецтв [24].

Важливим чинником у дослідженні декоративно-вжиткового мистецтва всіх народів Росії стало проведення археологічних з'їздів. Із них шість відбулося в Україні: III і IX — у Києві (1874 та 1899), VI — в Одесі (1884), XII, XIII і XIV — у Харкові, Катеринославі, Чернігові (1902, 1905, 1908). На них розглядалися й проблеми сучасної народної творчості, причому головна увага зосереджувалася на вивченні губернії, де працював черговий з'їзд. Після закінчення з'їзду матеріали його виставок, як правило, передавалися місцевим університетським музеям. Етнографічні, народномистецькі збірки нагромаджувалися і в приватних музеях, які орга-

[22] *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське народне мистецтво на виставках-ярмарках 1840—1850-х рр. // НТЕ. —1981. — № 2. — С. 65.

[23] Там само.

[24] Большая Энциклопедия. — Санкт-Петербург. — Т. 2. — С. 135—136.

нізовувалися з 1840-х рр. Найбільші з них — музеї губернатора А. Фабра і О. Поля в Катеринославі, В. Тарновського (Чернігівщина), К. Скаржинської (Полтавщина), барона Ф. Штейнгеля (Волинь), графа В. Дзєдушицького (Львів) [25].

В останній чверті XIX ст. засновується мережа громадських музеїв мистецько-краєзнавчого спрямування. Першими були Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії (1873), художньо-промислові музеї у Львові (1874) та Харкові (1886), відтак "Древлехранилище Подольского епархиального комитета" в Кам'янці-Подільському, музеї Херсона (1890), Полтави (1891), Чернігова (1897), Києва (1899), Житомира (1900). 1900-го року відкрилася експозиція Етнографічного музею при Львівському науковому товаристві ім. Т. Шевченка.

З'являються друком перші публікації систематизованих матеріалів з українського народного мистецтва та попередні спроби їх осмислення [26]. Інтелігенція прагне запобігти псуванню смаків у побуті й народній творчості, шукає шляхів підтримки кустарного мистецтва, нового його застосування в змінюваних умовах. Організовуються кустарні товариства, склади, навчальні майстерні, пункти постачання сировиною та прийому від кустарів готової продукції, здійснюються етнографічні обстеження.

Якщо для авторів ранніх публікацій з українського народного мистецтва — письменниці Олени Пчілки (О. Косач), антрополога й етнографа Хв. Вовка (Ф. Волкова), фольклориста й літературознавця М. Сумцова — мистецтвознавство не було головною сферою діяльності, то на зламі XIX—XX ст. з'явилася когорта дослідників, які працювали переважно над вивченням декоративно-вжиткових видів: М. Біляшівський, Є. Кузьмин, М. Макаренко, В. Модзалевський, Г. Павлуцький, К. Широцький, В. і Д. Щербаківські та ін.

6.2. Візерункове ткання

Традиційне предметне середовище українців відзначається правдивим розкриттям естетичних властивостей матеріалу, використанням технологічних і конструктивних особливостей як декоративних прийомів. Максимальний ефект досягається мінімумом художніх засобів. Навіть найпростіші тканини, що збереглися в значній кількості від XVIII—XIX ст., мають виразний естетичний характер, створюваний полотняним або саржевим чинуватим переплетенням, цупкістю й забарвленням лляних або конопляних ниток, відбілених або сіруватих. У одному і тому самому рушникові, рядні чи скатертині можуть комбінуватися фактурні візерунки з паралельних зигзагів та сітки дрібних ромбиків. Застосування в основі й поробку різноколірних ниток давало картатий візерунок. Сама техніка човникового чи перебірного ткання геометризує візерунок і забезпечує струк-

[25] *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України. — Київ, 1989. — С. 27—75.

[26] Украинский народный орнамент: вышивки, ткани, писанки (собрала и привела в систему О.П. Косачева). — Киев, 1876. — 18, VI стр., 31 табл.; *Литвинова П. Я.* Малороссийские узоры Черниговской и Полтавской губерний // Русские народные узоры. — Киев, 1877. — Вып. 1; *Волков Ф. К.* Отличительные черты южнорусской народной орнаментики // Труды Третьего археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. — Киев, 1878. — Т. 2. — С. 317—326; *Вербицький Л.* Взори домашнього промислу на Русі. — Львів, 1880—1889, серії І—X.

турну та стилістичну цілісність орнаментованого тканого виробу.

Перші зразки тканини із використанням фактурних і різнобарвних візерунків знайдені в трипільських поселеннях IV—III тисячоліть до Різдва Христового. Давньоруські майстри застосовували техніки чиноватого й перебірного ткацтва, вибійки. У багато країн Європи і Сходу вивозилася стилістично своєрідна "руська тканина" [1].

Зовсім мало відомостей збереглося про середньовічні візерункові тканини України-Русі. В народному вжитку домінували геометричні, зокрема смугасті візерунки. Вищі верстви суспільства користувалися привізними тканинами з рослинним орнаментом [2]. Ще у XVI ст. в Україні побутувала велика кількість типів тканин, відомих у народному мистецтві XIX ст. Вони відображені в тогочасному іконописі: візерункові смуги із хрестоподібними мотивами, сітки ромбів, зигзаги, зірочки, квіти [3]. Розмаїто прикрашали рушники, хустки, скатертини — ритуальні тканини українців, східних і південних слов'ян, а також народів Сходу [4].

Із XVII—XVIII ст. починається мануфактурне виготовлення шовкових і золототканих матеріалів у Бродах, Львові, Олеську, Угневі, Сокалі, Холмі, Бучачі, Корці та багатьох інших містах Галичини, Волині, Поділля.

Найбільш відомою була заснована 1744 р. в Станіславі ткальня поясів [5] східного типу кількаметрової довжини з візерунками, закомпонованими у широкі поздовжні, вузькі поперечні кольорові смуги, що закінчувалися стеблами з квітами і дрібними квітковими орнаментами на полі й каймі. У Станіславі навчалися майстри з різних кінців Західної України білоруського Слуцька [6]. У свою чергу, майстер із Слуцька налагодив у кінці XVIII ст. виготовлення подібних поясів (на 10 см вужчих від слуцьких) на фабриці Алісова в Ніжині [7]. В усіх місцевих осередках перські першовзори зазнавали модифікації, з'являлося відображення місцевої флори. Квіти ніжинських поясів були чітко прорисовані, як на рушниках Наддніпрянщини.

Візерункові тканини виготовляли у XVIII ст. також у Понурівській мануфактурі (Чернігівщина), шовкоткацьких закладах Києва, Корсуня [8], Богуслава [9]. Київський ткацький цех у літературі відомий з першої половини XIX ст. (пізніше, ніж у інших містах). Як і в київських монастирських майстернях, тут ткали хустки, білі й мережані намітки. Специфікою київських плахт було застосування вовняної та шовкової пряжі. Виготовляли тканину для оббивання панських меблів, поплін з самої тільки вовняної пряжі, вибійчані шпалери, оздоблені дрібними квіточками, розкиданими по всьому полю. Деякі монастирські ткачі виконували декоративні тканини за про-

[1] *Кравець І. М.* Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // Українське мистецтвознавство. — Київ, 1969. — Вип. 3. — С. 61—63.

[2] *Тищенко О. Р.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.). — Київ, 1992. — С. 115.

[3] *Кравець І. М.* Зазн. праця. — С. 64—65.

[4] *Грабович О., Волинець Л.* Українські рушники. — Нью-Йорк, 1981. — С. 5—15.

[5] Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С. 23.

[6] *Кирюхин Г. А.* Слуцкие пояса. — Минск, 1981. — С. 6.

[7] *Мусієнко П. Н.* Тканини // Історія українського мистецтва: У 6 т. (далі ІУМ). — Київ, 1969. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 266.

[8] *Кравець І. М.* Зазн. праця. — С. 71.

[9] *Мусієнко П. Н.* Зазн. праця. — Київ, 1970. — Т. 4. Кн. 2.— С. 274.

ектами з живописної школи Києво-Печерської лаври [10].

Київ приваблював ткачів із різних регіонів. У лаврській майстерні працювали у різний час вихідці із Слобожанщини, Полтавщини, Волині, Галичини, що збагачувало київське ткацтво розмаїтими напрямами, формувало його загальнонаціональне значення [11], сприяло зворотному впливу на периферійні центри. Зокрема, до маєтків Києво-Печерської лаври належало містечко Сміле Роменського повіту Полтавської губернії — осередок ткання полотна, декорованого вибійкою, де застосовували зображення квіток і букетів, запозичені з парчі та вишивки на шовку [12].

У 1860-х рр. мануфактури в Стеблеві й Таганчі (Канівський повіт) виробляли кольорові "вовняні" й тоновані полотна, прикрашені вибійкою "з дерев'яних і металевих валів. У їхніх різноманітних малюнках квітів відчувалися своєрідні вимоги ринку великого міста" [13].

Ближчою до народного мистецтва була стилістика богуславського ткацтва. У першій половині XIX ст. на місцевій шовкоткацькій мануфактурі виробляли ковдри й коштовні платтяні тканини. "Народні геометризовані мотиви орнаменту тут часто сполучали з реалістичними рослинними зображеннями, що їх запозичували у західноєвропейських майстрів, видозмінювали відповідно до місцевих смаків [14]. Поперечносмугасті дволичкові тканини богуславських народних майстрів у XIX ст. ставали багатобарвнішими. Технікою "під дошку" поперечні смуги заповнювали дрібними візерунками, що складалися з рядів розеток, які поперемінно чергувалися із хрестоподібними знаками. Рушники, скатерки, ліжники, намітки, фартухи, запаски та інші вироби такого типу називали на ярмарках богуславськими. У другій половині XIX ст. вони вплинули й на стилістику Кролевця [15], найбільшого ткацького центру Чернігівщини, а може, й усієї України [16].

У багатьох регіонах ткацтво було у XIX ст. найпоширенішим промислом. У Київській губернії, наприклад, ним займалися близько 100 тисяч осіб. Очевидно, це було здебільшого виробництво для власних потреб, а кустарів і ремісників налічувалося принаймні на порядок менше. У Київському повіті працювало 515 ткачів-кустарів та 210 гончарів, у Васильківському — 650 ткачів і 36 гончарів [17]. Кількість ткачів, які працювали на замовлення й продаж, коливалася у сусідніх губерніях від 35 тисяч у Подільській до 20 тисяч у Полтавській і 5 тисяч у Чернігівській [18]. Тобто кількість ткачів виявляється зворотно-пропорційною ступеневі їхньої професіоналізації: коли на Чернігівщині 1860 р. діяло 18 текстильних фабрик, то на Київщині їх було три (Богуслав, Стеблів, Таганча) плюс окремі цехи, монастирські та земські майстерні. Знаменно, що у XX ст. народне ткацтво найдовше зберігалося в побуті тих місцевостей, де колись існували мануфактури.

У першій половині XIX ст. народні тканини були майже виключно самороб-

---

[10] Там само. — С. 272—274.
[11] Там само.
[12] Там само. — С. 324.
[13] Там само. — С. 326.
[14] Там само. — С. 274.
[15] *Спаська Є.* Кролевець (Машинопис 1928—1960 рр.). — Відділ рукописних фондів (далі — ВРФ) ІМФЕ. Ф. 48-3, од. зб. 14. — С. 59.
[16] У Кролевці працювало близько 3000 ткачів.
[17] Кустарная промышленность Киевской губернии. — Киев, 1912. — С. 201—320.
[18] *Кравець І. М.* Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // Українське мистецтвознавство. — Київ, 1969. — Вип. 3. — С. 72—74.

ними, техніка й технологія — успадкованими від попередніх поколінь. Традиційна культура максимального використання естетичних можливостей пряжі та саморобного інструментарію вкупі з індивідуальною обдарованістю провідних майстрів дозволяли виробляти різноманітні й художньо виразні тканини.

Фактура могла бути щільною чи розрідженою, гладенькою чи ворсистою, матовою чи лискучою, залежно від товщини, цупкості, натягу ниток, їх попередньої технічної обробки (шліхтування, вощення тощо). Лляні полотна м'якші, жовтавого відтінку, на відміну від тугіших конопляних, ледь зеленавого забарвлення. Цікавий ефект давало прядіння ниток зі змішаної в певних пропорціях лляно-конопляної пряжі або застосування одного ґатунку для основи, іншого — для поробку.

Це характерно передусім для цупких тканин саржевого (чиноватого) переплетення, що виконувалося за допомогою не двох, як у простому полотні, а трьох і більше ремізок. У таких тканинах рельєфний світлотіньовий візерунок у вигляді здебільшого рядів скісних рисок ("на бартки", "на парти", "пасами" і т. ін.), паралельних зигзагів ("коси", "сосонка", "яличка") і мережі ромбиків ("вічка", "кружки", "купки") часто ще й графічно вимальовується світлим лляним поробком на тлі темнішої конопляної основи.

Ширші візерункові можливості надавали техніки ручного перебору ("вибором", "забори", "під дошку" тощо). Вони утворюють пластичні, схожі на деревопрізьбу, мотиви, кожен з яких складається з дрібних геометричних елементів — модулів. Мотиви закомпоновуються у XIX ст. найчастіше поперечними смугами, в яких поперемінно чергуються зображення розеткових і ромбічних обрисів, обрамовані рядами зубчиків різної конфігурації. Важлива роль належить не лише візерункам, а й вільному тлу між ними. Подібно цезурам у мелодії, вони формують особливий темпоритм кожного тканого виробу.

Наречена у весільному вбранні. Полтавщина. Кінець XIX — початок XX ст.

Поперечносмугасті композиції типові для ткацтва українських земель, починаючи від II тисячоліття перед Різдвом Христовим й до наших днів. Основне кольорове співзвуччя — червоне з додаванням чорного (темно-сірого, темно-брунатного) на білому тлі. В поліських районах у XIX ст. домінує архаїчна червоно-біла гама.

Саме вона характерна для славетних кролевецьких рушників, які називалися

так за основним місцем виготовлення в м. Кролевець Чернігівської губернії. Втім ткали їх і в суміжних губерніях: Курській, Полтавській, Київській, Мінській. По всій їхній три-, чотириметровій довжині симетрично "вибирались" великі зображення геральдичних двоголових орлів [19], трисвічників, які схожі були на образ богині [20], струнких уступчастих церков чи дзвіниць (так звані монастирки), хрестоподібні фігури, ряди качечок, написи й дати. Здебільшого кролевецькі рушники ясночервоні на білому тлі. Рідше траплявся білий візерунок на червоному.

Особливістю миропільських [21] рушників, поширених на межі Чернігівської та Курської губерній, є рубчаста фактура візерунка. Професійний ткацький осередок української слободи Борисовка [22] дав назву типові візерункового чиноватого ткання скатертин (настільників), ряден (постилок) і рушників, укритих суцільним рапортним узором із мережі лінійних, округлих та прямокутних елементів. Узори ці (схожі на поширені в XIX ст. у Білорусії, Литві, Трансільванії, а ще раніше — в Гольштині) відомі по всій Чернігівщині, а також на Полтавщині й Київщині під назвами "борисовка", "борисовка в обводах", "під борисовку" тощо.

Крім кролевецьких і борисовських творами професіонального народного промислу на Лівобережжі були й так звані ткацькі рушники. Саржеве (чиноване) переплетення виконувалося в них за допомогою кільканадцяти ремізок і це давало можливість отримувати доволі складні геометричні візерунки "борисовка", "тарілковий", "шахви" тощо. Орнаменти ж простих ужиткових утиральників, які ткалися ледь не в кожній хаті, обмежувалися рельєфними паралельними зигзагами ("сосонка") і сіткою ромбиків ("кружки"). Самоткальними називались і рушники у поперечні смуги з нескладним переборним орнаментом ("зорі", "квітки").

Типовими для Полісся є також вузькі божники, або завєски, що ними покривали ікони на покуті. У вузьких червоно-чорних на білому рушниках київського та овруцького Полісся застосовувалося килимове ткання з характерними ажурними отворами на межах елементів орнаменту.

Для західноукраїнських земель декоративні рушники у XIX ст. нехарактерні, за винятком переважно православних Волині, Буковини та Закарпаття. Натомість скрізь у Карпатському краї були поширені верети, в яких перебірне ткання поєднувалося з гладеньким і саржевим. Ткалися вони з нефарбованої вовни. Темно-коричневі паси геометричних узорів здебільшого укладали на світло-сірому тлі [23].

В усіх українських землях виготовляли й картаті заснівчасті тканини, в основу яких засновували кольорові нитки. Одне з вищих досягнень українського народного ткацтва — картаті плахти, характерні для Полтавщини, Чернігівщини, Київщини. Ткалися ці плахти човниковою і перебірною технікою здебільшого з вовни, шовку. Все поле вкривалося клітками зі складною візерунковою розробкою із дрібних геометричних елементів, які мерехтять і мі-

---

[19] Орел — стародавній герб Чернігівщини. Головний мотив цих рушників зумовив іще одну їх назву: орлові, орлисті, орляні.

[20] Із середини XX ст. дослідники часто називають подібні зображення берегинями.

[21] Від містечка Миропілля, нині Сумська область.

[22] Нині Грайворонський район Бєлгородської області Російської Федерації.

[23] *Сидорович С. Й.* Художня тканина західних областей УРСР. — Київ, 1979. — С. 76—82.

няться барвами під різним кутом освітлення.

У XIX столітті побутували й інші різновиди незшитого поясного жіночого одягу: запаски, джерги, обгортки, фоти тощо. Декорувалися вони здебільшого поперечними смугами, ширшими й вужчими, інколи з орнаментальною розробкою всередині кожної. Завдяки різному способу носіння ці смуги в карпатських запасках (у вигляді двох пілок — спереду і ззаду) виглядали горизонтальними, а в горботках суміжної Буковини й Бессарабії, обгортках Поділля (всі вони обгортали, обвиваючи, стан, як і джерги, катринці, фоти) ці смуги утворювали вертикальне членування силуету.

Запаски Полтавщини акцентували орнаменти, розміщені по всій довжині тканини; запаски Поділля мали широкі візерункові смуги внизу пілок, витканих килимовою технікою; запаски Волині відзначалися гармонійним ритмом багатоколірних поперечних смуг, в аналогічних виробах Гуцульщини переважали червоно-золотаві барви з полиском металевих ниток.

Зі смугастого домотканого полотна шили й спідниці: волинські бунди, шорци на Львівщині. Західнополіські андараки та літники мали внизу широку візерункову червоно-вишневу смугу, обрамовану червоними і білими нитками, вище якої через певний інтервал ішло повторення вужчих орнаментальних смуг, витканих вибіленими і невибіленими лляними нитками [24]. Тканий геометричний орнамент у червоно-білій із зеленим гамі є типовим для рукавів жіночих сорочок Західного Полісся.

Видовжені плати для накриття голови молодиць — намітки або перемітки — ткалися на Волині з розрідженого полотна "серпанок" із орнаментальними смугами з обох кінців. У смугах поперемінно чергувалися виткані червоним і чорним розетки та ромби. Ще розмаїтіші в орнаменті й червоно-золотавому колориті так звані переміточні забори Гуцульщини й Покуття. Смуги основних узорів — розеток і ромбів — обрамовані рядами "зубчиків", "півруж", "пекурівок".

Рушники, виконані ремізним і переборним ткацтвом. Чернігівщина. Друга половина XIX ст. Фото М. Селівачова.

[24] *Захарчук-Чугай Р. В.* Художні тканини, в'язання і мереживо // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992. — С. 112; *Пономар Л.* З досвіду укладання лінгво-етнографічного словника одягу Західного Полісся // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. — Київ, 2002. — С. 224—231.

Для Поділля, Бессарабії, Буковини характерні перемітки з білими рельєфними візерунками на світлому тлі, в яких сполучаються лляні, бавовняні (бомбакові), шовкові нитки. Візерунки розміщувалися не тільки з країв, а й на смузі над чолом. Наприкінці XIX ст. на Буковині виробляли вишукані перемітки розміром близько 250 × 40 см. Як і кролевецькі рушники, вони теж були одноличковими й сполучали перебірний візерунок (хоч і дрібнішого розміру) з поперечними смугами, витканими човниково-ремізною технікою. На відміну від кролевецьких, смуги тут поєднували орнаментальну фактуру кількох типів у одному рушникові. На білій основі "вибирали" з країв перемітки грубішою білою пряжею геометричні мотиви "низя", подібні до вишиваних занизуванням, або схожі на Древо життя "вазонки" і "грушечки". Кінці розшивали кольоровим бісером, інколи його нанизували й на торочки.

Тонально-графічний ефект значно збагачується при розгляданні рушника на просвіт. Перебірні мотиви, що при прямому освітленні читалися білими на золотавому тлі, тепер уже, навпаки, здаються темними. А виткані без бомбака білі рельєфні смуги сяють при контражурному огляді сніжнохолодною свіжістю. Ці мистецькі засади продовжувалися в рушниковому ткацтві Буковини й Бессарабії ціле XX ст., хоча власне намітки давно вже вийшли з ужитку.

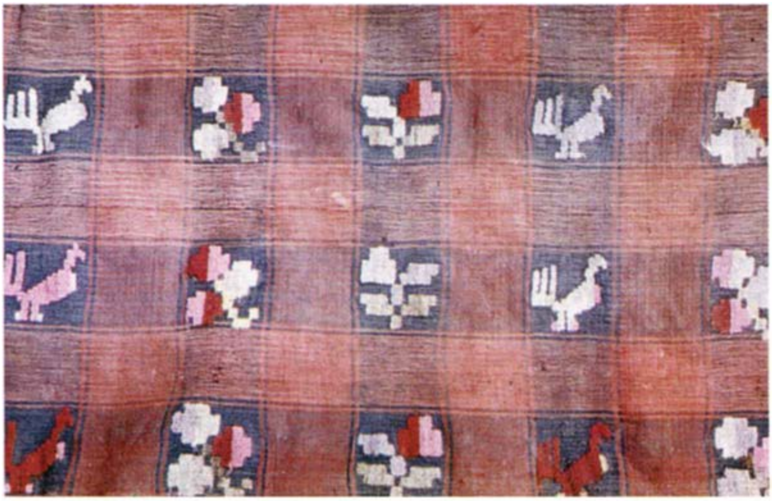
Домоткані пояси, попружки, крайки, баюрки відзначалися в усіх регіонах технічною розмаїтістю, радісною домінантою червоного. Декоративність підсилювали бомбончики, дармовиси, кутасики, торочки, френдзлі тощо, зроблені з ниток основи або пришиті до готового виробу. До кращих належать цупкі вишнево-чорні вовняні пояси Гуцульщини та Буковини з крупними ромбічними і зигзагоподібними візерунками.

Ткані й плетені з вовни пояси тисячами розпродувалися на ярмарках. У зв'язку із забороною носити традиційний домотканий одяг державним службовцям Російської імперії [25] коло споживачів народного ткацтва у XIX ст. обмежується селянством і нижчими верствами городян. Звичай давати у віно дочкам значну кількість узорнотканих верет, налавників і залавників, обиванців, наволочок та ін. створював основу для тривалого функціонування домашнього ткацтва, надто на Поділлі, Бессарабії, Буковині, де ця весільна традиція зберігається до наших днів. У другій половині XIX ст. традиційно декоровані плахти, хустки, скатертини тощо все більше виготовляються на мануфактурах, найважливіші з яких працювали на Чернігівщині й Полтавщині.

Українські народні ткачі XIX ст. були у своїй творчості, як правило, детерміновані наявністю місцевих природних матеріалів і барвників, традиційними технічно-мистецькими прийомами, віруваннями та звичаєвістю, пов'язаними з виготовленням і побутуванням народних тканин. Але народні назви тканих виробів, орнаментальних мотивів і колористичних поєднань засвідчують їх передусім естетичне осмислення. Краса роботи давала імпульс поезії словотворення. Про це говорять, зокрема, такі зразки народної термінологічної лексики, як "білокост" (червоно-чорна тканина на Слобожанщині), "недогони" (візерунок із діагональним чергуванням різнокольорових елементів на Полтавщині), "рябчуни" (пістряво ткані доріжки Волині), "саморідні" (карпатські тка-

---

[25] *Бутник-Сіверський Б. С.* Народні пояси XVII — поч. XIX ст. // НТЕ. — 1985. — № 1. — С. 30—33.



Тканина з візерунком "півники". Бессарабія. Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.

Тканина з візерунком "цвіт картоплі". Бессарабія. Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.

нини з нефарбованої вовни в біло-сиво-чорно-брунатній гамі) тощо.

Під кінець XIX ст. народні майстри вже добре опанували нові для селянського ткацтва матеріали: бавовну, фабричну вовняну пряжу, в деяких місцевостях — шовк і металеві нитки, навчилися художньо використовувати їх фактуру, властивості полиску, світлоносності. На зміну природним барвникам, які давали в будь-якому поєднанні м'який гармонійний ефект, приходять різкі тони анілінових фарб. Це змушувало майстрів розв'язувати проблеми колориту, щоб уникнути грубої строкатості. Комбінування пряжі різного походження і багатоманітного забарвлення та всіляких технічних прийомів було найбільше поширене при виготовленні одягових, інтер'єрних тканин.

Усе це вкупі з посилюваною на той час міграцією та прискореним оновленням орнаментики виробило незліченну кількість жанрових видозмін і високо-

мистецьких регіонально-стилістичних варіантів ткацтва в усіх землях України. Ареали цих варіантів в основному збігаються з тодішнім адміністративно-територіальним поділом, який базувався на історико-етнічних реаліях.

Національна специфіка українського народного ткацтва найопукліше виражена на Полтавщині, у Середньому Подніпров'ї, на Поділлі. У маргінальних етноконтактних зонах (Бессарабія, Буковина, Мармарощина, Полісся, Слобожанщина та ін.) утворювалися перехідні області, де етнотериторіальна спільність народного мистецтва виступала виразніше, ніж етнічна специфіка.

Найхарактерніші типи української народної тканини — рушник і скатертина. Це водночас ужиткові речі, прикраси домівки й атрибути обрядів, які супроводжували все життя русина-малороса-українця від народження до смерті. XIX ст. — класичний період формування регіонально-мистецької парадигми українського народного ткацтва. Саме тоді викристалізувалися традиції, що визначили розвиток цього виду мистецтва і впродовж XX ст.

6.3. Килимарство

Специфіка цього виду текстильного мистецтва — застосування пухнастих вовняних ниток, масивність виробів, які розраховуються здебільшого на площинний огляд. Килими широко застосовувались у князівському побуті, проте прямі свідчення про виготовлення килимів в Україні-Русі датовані лише XVI ст. [1] У документах XVII ст. килими виробництва місцевих поміщицьких і монастирських майстерень (їх завжди відрізняли від привізних) перераховуються вже сотнями [2].

Центрами килимового виробництва були тоді Броди, Львів, Лагодів, Київ. Кілька збережених килимів XVII ст. — ворсові. Квіткові візерунки, споріднені з орієнтальною, головним чином перською орнаментикою, оздобами тогочасного гаптування й рукописних книжок, поєднують в одному мотиві різні рослини. Так, на килимі 1680-х рр. з коцарської майстерні Києво-Печерської лаври [3] на світлому вохристому тлі розкидані у шаховому порядку перев'язані бантиками букети, кожен з яких складається з трьох тонко розроблених квіток (що схожі на лотос, троянду, гвоздику), дрібних листків та пуп'янків [4].

Ворсові коци у великій кількості виготовлялися й експортувалися зі Слобожанщини, Полтавщини, Подніпров'я і у XVIII—XIX ст., але типовими для українського килимарства стали безворсові вироби. У східних і центральних регіонах України була поширена техніка "кругляння", або "вільної нитки". Застосовувалася вона при тканні на вертикальному верстаті квіткових килимів. Кожен рапорт орнаменту плели окремо, потім обплітали тло, що створювало фактурні концентричні контури навколо зображення.

Різноколірне піткання перепліталося з основою не прямими рівнобіжними смугами (як у рахункових килимах, характерних для Західної України, що

---

[1] *Таранушенко С. А.* Килими // ІУМ. — Київ, 1968. — Т. 3. —С. 365.

[2] *Запаско Я. П.* Українське народне килимарство. — Київ, 1973. — С. 7.

[3] Львівський Державний музей українського мистецтва. Каталог (путівник). — Львів, 1955. — С. 11.

[4] Репродукований у книзі А. Жука "Українські народні килими" (Київ, 1966) на кольоровій вклейці між сторінками 16 і 17.

ткалися на горизонтальних кроснах), а йшло у різних напрямах за контурами квіткового візерунка, що укладався рядами, шахівницею, гірляндою, окаймлював центральне поле. До того ж нитки для заповнення площин узору і тла добиралися різних відтінків. Майстри уникали локального кольору передусім у значних за площею ділянках тла. Воно натомість мінилося зближеними тонами, фактурними переливами, що надавало килимам особливої наспівної жвавості.

Іконографія килимів України XVIII—XIX ст. виказує вплив перських квіткових та малоазійських геометричних зразків, як, зрештою, і в багатьох інших європейських країнах, передусім балканських. Легко вгадуються українізовані лотоси, пальмети, гранати, гвоздики, турецькі огірки, фітоантропоморфні знаки різних конфігурацій. Але від східних першовзорів українські килими відрізняються насамперед стилістикою: крупнішим масштабом орнаменту щодо тла, активнішою роллю останнього, мальовничістю і, сказати б, розкутою одушевленістю на противагу карбованій ритміці та геометричній жорсткості східних виробів, які вражають передусім неймовірною складністю техніки та розкішністю.

Аналіз кількох десятків експонатів із витканими на них датами не показує істотних змін іконографії та стилістики різних типів килимів Центральної України від середини XVIII до середини XIX ст. Згодом з'являється тенденція до рівномірнішого розміщення мотивів на килимовому тлі, самі мотиви та їх елементи стають більш гомогенними, ближчими до натури, приглушується колишня наївна експресивність декору. Кінець століття приніс заміну цупких конопляних і лляних ниток основи на м'які та рихлі бавовняні фабричної роботи. Рослинні барвники, що давали у будь-яких комбінаціях гармонійні поєднання 5—10 кольорів, витісняються аніліновими, колорит стає строкатішим.

Найрозвиненіше килимарство мала у XVIII—XIX ст. Полтавщина, звідки походять величезні й величаві килими епічного звучання, тонко розроблені в м'якій золотаво-блакитній гамі. Рідше тло темно-брунатне, блідо-зелене, біле. Для Полтавщини характерні килими без кайми або обрамовані зубчиками.

Композиції були здебільшого рапортними, з розміщенням букетів або галузок у кілька й кільканадцять паралельних рядів, діагонально вписаними в косу сітку із криволінійних елементів. Орнамент бував і дзеркально-врівноваженим, канделябрового типу (де важко відрізнити релікти язичницького Древа життя від елегантних віянь ренесансу) або ж концентричними колами, інколи з медальйоном, у центрі якого могли бути бароковий картуш, класицистичний кошик, ампірна ваза тощо [5].

Значна геометризація фітоморфних мотивів (іноді з птахами та звірами) в архаїчній манері XVIII ст. притаманна ареалові між Кременчуком, Золотоношею, Переяславом, Чигирином. Для нього характерні круто закручені гачкуватими спіралями тверді гілки, жорстка графічність контурів квіток і листя, що нагадують аплікацію.

Ці ж мотиви на Київщині мають "нахил до здрібнення й витягування вбік квіток і листя, загострення їхніх контурів, групування окремих елементів у розложисті гілки" [6]. Це добре виявлено в килимах Сквирського повіту, де масивні галузки теплих яскравих кольорів мало не торкаються листям одна одної,

[5] Виставка українських килимів. — Київ, 1924. — С. 3, 4.

[6] *Запаско Я.* Зазн. праця. — С. 42.

розпластані на темно-брунатному тлі в оточенні подвійної чи навіть потрійної кайми хвилястих або зигзагоподібних обрисів. У решті реґіонів України кайма значно вужча.

Традиційні гвоздики, троянди, виноград, тюльпаноподібні квіти та ін. трактовані на Подніпров'ї умовніше, ніж на Лівобережжі: дається взнаки вплив геометричних візерунків, які переважають на правобережжі Дніпра, Поділлі й Волині. Горизонтально видовжені композиції південно-західної Київщини (Уманщина) з рядами монументальних геометризованих "вазонів" (у їхній кроні часто зображені птахи) іконографічно споріднені з аналогами Поділля й Волині. Проте на Київщині вони типові у XVIII — першій половині XIX ст., а на південно-східному Поділлі продовжують домінувати до XX ст. включно (Ольгопільський, Балтський повіти).

У 1870-х рр. горизонтально орієнтовані східноподільські килими з рядами фітоморфних "вазонів" або великих ромбічних фігур оздоблювали на каймі й полі дрібними доповнюючими чи обрамовуючими зображеннями вершників, дефілюючих озброєних воїнів, скрипалів і лірників, танцюристів, борців. Тут же мисливець полює на зайця, селяни прямують, очевидно, на базар із клумаками за плечима, женуть кіз, гусей, іншу худобу та птицю. Персонажі подані у профіль, рідше — анфас. Такі фігуративні зображення, ніби навіяні словесним фольклором, мають у цей час паралелі й у вишивці, гончарстві, писанкарстві, витинанці та в інших видах українського народного мистецтва. Проте

Килими. XIX ст. Полтавський краєзнавчий музей.

в Україні XIX ст. вони не посіли центрального місця в композиції килимів, як це сталося, приміром, у Західній і Північній Європі.

Фітоморфні килими Західного Поділля й Волині (Збараж, Зборів, Вікно, Залісці, Товсте, Токи) мають узагальненіші й тектонічно легші взори, більшу міру геометризації. Специфічні для них округлі елементи: виноград, яблука, що подані на деревцях і гілках, тюльпаноподібні лілейки, вазони з хрещатими та зіркоподібними квітками, мотиви у вигляді віночків. Композиція здебільшого вертикальна, має рапортний або центричний уклад і кайму. Особливість збаразьких килимів — жевристочервоне чи жовтогаряче тло приємного тону, що сильно звучить у контрасті з синіми, зеленими, білими барвами візерунка.

Геометричні килими виготовлялись у XIX ст. по всій Україні-Русі. Вони були в основному безворсовими (за винятком коців Лівобережжя та карпатських ліжників), домінували поперечносмугаста та ромбічна орнаментики. Їхні елементи (косяки-уступи, зигзаги, трикутники, хрести, шеврони, прямокутники, зірки тощо) зумовлені технікою ткання й поширені ледь не в усьому світі.

Регіональна специфіка геометричних килимів України виявлена менш опукло, порівняно з рослинними. Улюблений засіб оздоблення від Дунаю до Дону — чергування ромбів у різних варіантах. На Лівобережжі такі килимові вироби вужчі, візерунки не такі розмаїті, як на Правобережжі.

Далі на захід від Дніпра все частіше трапляються восьмикутні розетки та звізди, східчасті ромби, закомпоновані правильними рядами з каймою із тих же знаків, повторюваних у різному забарвленні [7]. На Подністров'ї та Волині звичайними є килими, поле яких займають два великі ромби з гачками або дві такі ж монументальні восьмипроменеві розетки-зірки ромбічних обрисів.

Найбагатша геометрична орнаментика спостерігається в іконографічно близьких килимах Поділля й Буковини. Проте останні наприкінці XIX ст. ще більш контрастні й поліхромні: чорне зіставляється із зеленим та жовтим, оранжеве з фіалковим, рожеве з білим і т. ін. Це захоплення контрастною багатобарвністю і важкими деталізованими візерунками (стійка спільна риса країн та провінцій, які довго перебували під пануванням Османської імперії) лишалося властивим Буковині й (меншою мірою) південно-східному Поділлю впродовж усього XX ст.

[7] *Жук А. К.* Зазн. праця. — С. 61—63.

*Килим
із Халаїмгородка
Житомирського повіту
(нині Житомирська обл.),
1861 р.*

*Килим
із с. Висоцьке
Волинської губернії
(нині Вінницька обл.),
1806 р.*

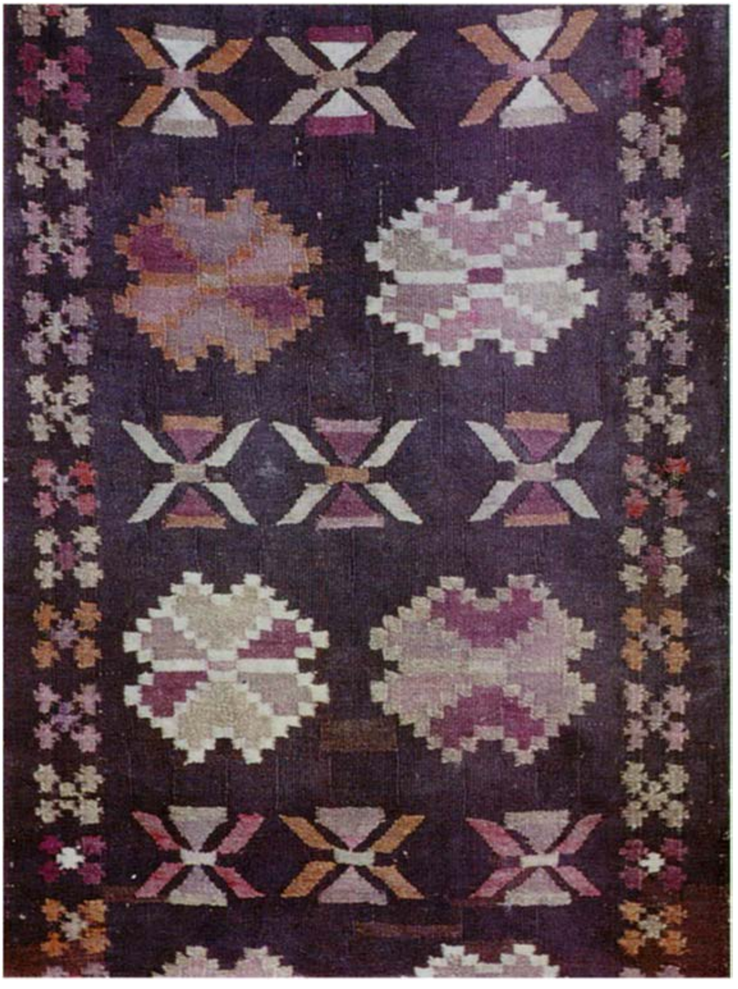
Килим із с. Борисівка Липовецького повіту Київської губернії (нині Вінницька обл.), 1827 р.

Килим із с. Мелені (нині Коростенський р-н Житомирської обл.). Кінець XIX ст.

На галицькій Гуцульщині та Львівщині килимарство розвивалося під очевидним впливом західноподільського, проте культивувалися виключно геометричні візерунки, в яких подільські мотиви поєднувалися з місцевими. Тут утвердився тип килима, поле якого розбите на 5—7 поперечних смуг, заповнюваних ромбічними, зубчастими, східчастими контурами з контрастною кольоровою гамою, в якій домінують теплі тони.

Килимарство своєрідно відображає стан української культури XIX ст. У вишуканій рослинній орнаментиці монументальних килимів Лівобережжя ще живі традиції Гетьманщини, де формувалося нове національне мистецтво на шляхах професіоналізації народних засад. Якщо у XVIII ст. "панські" килими відрізнялися від звичайних передусім ретельнішим виконанням і стриманішим колоритом, то у XIX ст. між ними посилюються іконографічні відмінності: ознаками "панських" килимів є зображення кошиків, бантів, картушів, традиційні "вазони" набувають вигадливих обрисів, інколи класицистичних.

У "панських" килимах XIX ст. здебільшого центричний уклад з медальйо-



Пілка візерунком "бантички" із с. Гніздівці, Бессарабія (нині Чернівецька обл.). Кінець XIX ст. Фото М. Селівачова.

ном, помітне прагнення до нового компонування листків і квіток, які об'єднуються не тільки у звичні галузки та букети, але й у пишне плетиво, гірлянди, вінки чи, навпаки, розсіюються по полю поодинокими елементами, немов розвіяні вітром.

Порівняно іншу тенденцію репрезентують "панські" килими Правобережжя, де дідичі були переважно римо-католиками, поляками. Бачимо тут явний вплив західноєвропейського гобелена з його міфологічними, символічними фігуративними композиціями. Вони займають центральне поле або й усю площу килима, виконаного місцевими майстрами, що засвідчує наївна експресія у втіленні образів усіх цих дам і кавалерів, грацій, лебедів та рикаючих левів.

Фольклоризація килимарського промислу в XIX ст. формувала лаконічну виразність своєрідних у кожному регіоні художніх засобів, які й виробили різновиди, що стали типовими для центральної й придніпровської Полтавщини, таких зон Київщини, як Сквирщина та Уманщина, Східного та Західного Поділля тощо.

На більшу подібність іконографії та стилістики в усіх українських землях вказують геометричні килими, що побутували переважно серед нижчих верств суспільства. Творча трансформація різнопохідних першовзорів згідно з уподобаннями автохтонів, взаємовпливи між різними видами місцевого народного мистецтва виробили в українських килимах оригінальну стилістику, що відрізняє їх від аналогів інших народів Європи та Азії, в тому числі від найближче споріднених килимових виробів Молдови, Румунії.

6.4. Вишивання

Якщо в ткацтві чи килимарстві візерунок оформлюється в процесі ткання й детермінований технічними обмеженнями, то вишивання досягає необмеженого розмаїття технік і швів, обрисів елементів і мотивів, колористичних, тональних та фактурних ефектів. Не потребуючи громіздкого устаткування, вишивка стала найпопулярнішим видом народної творчості з багатою орнаментацією, що спонукає до вирішення складних графічних, малярських і мікрорельєфних проблем [1].

Давнє поширення вишиваного одягу на території України засвідчують зображення скіфів на знаменитій куль-обській вазі, де можна розрізнити сітчасті візерунки, ромби, кола, хрести. Металеві фігурки так званих танцюристів із мартинівського скарбу на Черкащині (VI ст. н. е.) мають на пазусі сорочок широку манишку із сітчастим орнаментом, яка сягає від коміра до пояса. Подібна манишка — на бронзовій статуетці з-під Хорола на Полтавщині (VI—VII ст. н. е.).

Ранні зразки давньоруського шитва мали попередників у вигляді зображень чорнилами на полотні, до таких належить антимінс 1148 р. з Петербурзького Ермітажу. Це квадратний (7 × 7 см) формат сурового рідкого полотна. У центрі — восьмиконечний хрест із тонких ліній. Широка площа навколо нього обрамована з чотирьох боків вишитими написами, де згадується ім'я князя Юрія Долгорукого. Композиція настільки схожа на вишивану, що ввела в оману деяких фахівців [2].

Є поодинокі зразки вишивання геометричним орнаментом на домотканому полотні, проте частіші знахідки шиття на шовку, що зберігається краще. Найбільше їх виявлено археологами в сільських курганних похованнях. Наприклад, із кургану поблизу с. Головурів на Київщині походить вишивка на комірі, виконана у XI—XII ст. на цупкій тканині саржевого переплетення технікою "в прикол". Контури рисунка зроблені стебловим швом, а у заповненні площин застосована підстильна гладь. Фризова композиція вишивки являє собою ряд арочок, які підтримуються колонками, подібно до зображень наточасних браслетах. Між арочками — схематизовані ялинки гілочками вгору. Під арочками — жіночі постаті анфас, фланковані птахами в профільному розвороті [3].

Серед десятків зразків давньоруського гаптування сухозліткою найбільше припадає на Київ і його околицю. Гап-

[1] *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка. — Київ, 1988. — С. 5—7.

[2] *Тищенко О. Р.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — Київ, 1983. — С. 78—81.

[3] Там само. — С. 81—82.

тування та шиття перлами, згідно з історичними свідченнями, було типовим заняттям жінок із великокнязівського середовища. Засновувалися дворові та монастирські майстерні. Іконографія та техніко-художні риси давньоруського гаптування були спорідненими з пам'ятками Візантії та країн її культурного кола. Втім у кожній були свої особливості. У Києві пропорції гаптованих постатей видовженіші, ніж у Новгороді [4]. У XII — на початку XIII ст. поруч із технікою "в прикол" поширюється менш трудомістка й більш ощадлива до матеріалу техніка шиття "в прикріп".

У XIV—XVI ст. гаптування сухозліткою застосовували в церковному вжитку, з XVII ст. — також у побуті заможних верств. У XVII—XVIII ст. поширилося вишивання шовком. Оздоблювали ним переважно лиштви на подолах підризників, по краях простирадл, скатертин і т. ін.

Один із стилістичних напрямів архаїчний, іконографічно пов'язаний зі Сходом. Це монохромні візерунки чорного, зеленого або вишневого кольору з додатком золотої чи срібної сухозлітки. Інший напрям — багатоколірний, пов'язаний із бароковою орнаментикою, надзвичайно різноманітний у тонах і деталях. У XVIII ст. рослинні елементи виконуються вибагливіше, рясніють примхливими завитками, вусиками та іншими додатковими деталями. З'являються нові близькі до натури чи умовні мотиви квіток з відігнутими пелюстками й довгими тичинками, подані в перспективному скороченні [5].

Близька до фольклорної традиції група вишивок XVIII ст. червоною чи білою бавовняною заполоччю на білому полотні. Поверхня пелюсток і листя заповнена в них дрібненькими ромбами, трикутниками, квадратами тощо [6]. Ця стилістика характерна для вишивок монастирської та селянської роботи, що широко побутували на Подніпров'ї, Подесенні, Полтавщині впродовж наступного XIX ст.

Починаючи з XIX ст. у музеях відклалися колекції, що систематизовано висвітлюють розвиток народного мистецтва в усіх регіонах. Чи не найбільше в цих збірках зразків вишивання. Важко перелічити речі домашнього вжитку, котрі оздоблювала вишивка. Та передусім це рушник — улюблена окраса хати в Центральній і Східній Україні. Класичні рушники XIX ст. мають пишні рослинні форми, здебільшого закомпоновані деревом, вишиті на кінцях рушника червоно-вишневими барвами так званими рушниковими швами.

Червоний колір — символ життя, репродуктивної енергії, тому вишивка червоним застосовувалася для оздоблення сорочок молодих людей і в рушниках, які з усіх речей традиційного побуту найбільше пов'язані з обрядами весільного циклу. Завдяки чергуванню лінійних елементів та густо заповнених дрібних і широких ділянок білого тла, тон одного й того самого кольору ілюзійно змінювався від звучного жевристого до немовби розбіленого рожевого. Великі площини червоного, згідно із законами оптики, здавалися темнішими. "За рахунок неоднакового вбирання і відбиття світла створювалося враження деякої просторової глибини. В цілому орнаментальний мотив дерева-квітки з чітко окресленим контуром ніби окутаний повітрям..." [7].

---

[4] Там само. — С. 85.

[5] *Новицька М. О.* Вишивання і гаптування // ІУМ. — Київ, 1968. — Т. 3. — С. 373.

[6] Там само. — С. 373—375.

[7] *Кара-Васильєва Т. В.* Збагачення стилістики, відродження талантів // Мистецтво і духовне збагачення суспільства. — Київ, 1989. — С. 194.

Деревовидна композиція та домінанта червоного кольору — характерна риса рушників Центральної України. Проте кожен регіон має свою специфіку. Наприклад, у рушниках Київщини колір насиченіший, ніж на Полтавщині, червоне підсилюється вкрапленням синього, а з 1880-х рр. — чорного [8], з обох боків стилізованих фітоморфних образів уміщуються профільні зображення голубків, півників або інших птахів.

"Орлики" та "шулики" — типові для рушників Чернігівщини, де також червоно-синє співзвуччя згодом змінюється червоно-чорним. Втім, тут зустрічаються й архаїчні варіанти пишнохвостих павичів, а на півночі регіону в зображенні дерев, птахів і антропоморфних персонажів довго переважали прямі, а не хвилясті лінії, подібно до сусідньої російської вишивки. Впродовж XIX ст. український орнітоморфний орнамент наближався до фітоморфного. Дзеркально-симетричні птахи поступово перетворювалися на квіткові галузки та букети, в обрисах яких інколи важко розпізнати ремінісценції першовзорів, як, наприклад, на Полтавщині [9].

Вишивкою прикрашали також скатерки, наволочки, підзори на простирадлах. Якщо заможні молодиці носили очіпки, вишиті сухозліткою, то бідніші задовольнялися вишитими кольоровим гарусом [10]. Дівочі хустки облямовували рослинними чи геометричними (переважно на заході) візерунками з великою квіткою в кутку.

Шкіряний одяг оздоблювали вишиванням різноколірною вовною у поєднанні з аплікаціями сап'яном, які м'яко поблискували на матовому тлі овчинної виворотки. Цей фактурно-колірний контраст доповнювався ще й гострими скалками металевих деталей карпатських кептарів. У кожухах Центральної України вишивали гладдю смужку фітоморфного візерунка понад подолом і краєм правої поли, а в кутку — мотив у вигляді букета [11].

Вишиваний і тканий рушники. Чернігівщина. Середина XIX ст. Фото М. Селівачова.

Вишивка прикрашала фартухи, деякі інші деталі одягу. Проте найбільше вона застосовувалася у жіночих сорочках, і найпишніше — на рукавах, у вигляді композиції двох частин — на полику й підполиччі. Кожна з частин могла від-

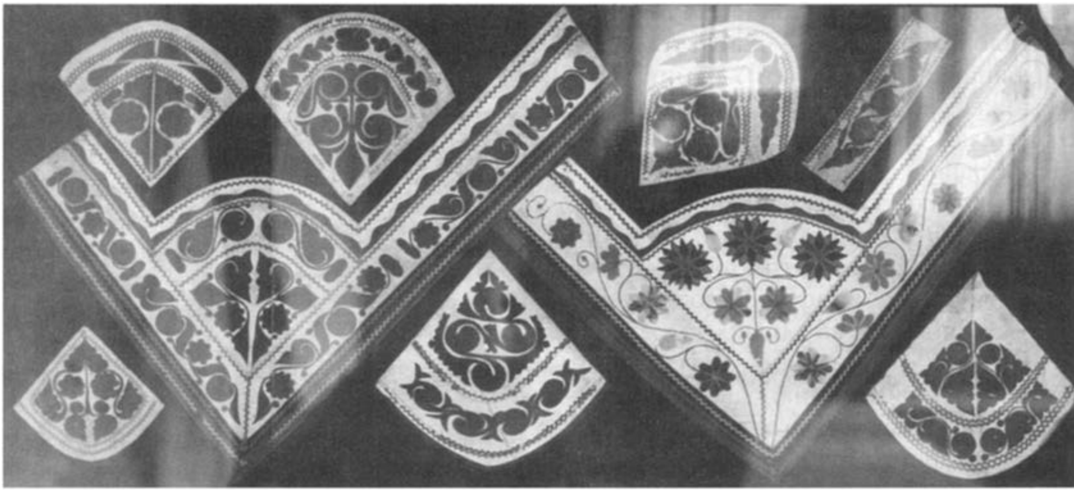
---

[8] У цей період погіршилась якість синіх ниток, які стали линяти.

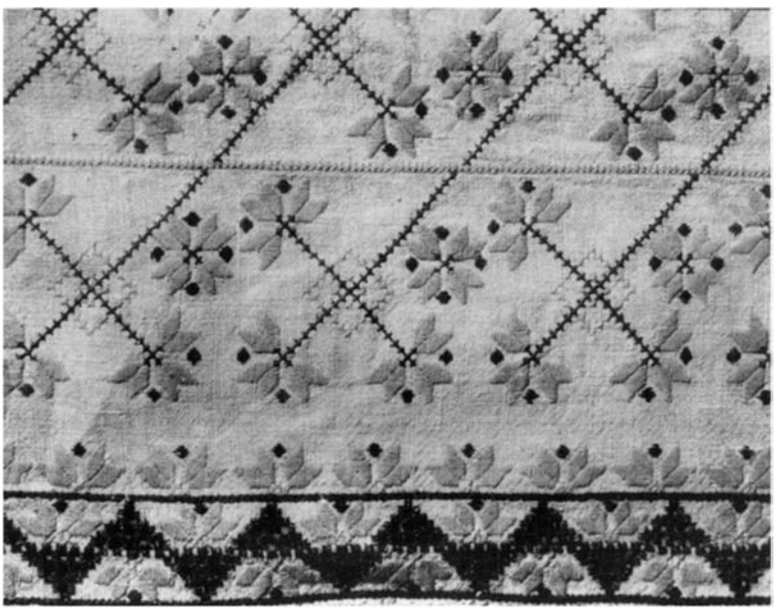
[9] *Павлович Ю.* До питання про еволюцію українського народного орнаменту // Матеріали до етнології та антропології. — Т. XXI—XXII. — Львів, 1929. — Ч. 1. — С. 111—116.

[10] Восточнославянская этнография // Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия. — Москва, 1956. — Т. XXXI. — С. 55.

[11] *Комарова Л. Д.* Вишивка Київщини переджовтневого часу // НТЕ. — 1963. — № 1. — С. 86—90.



Орнаментовані деталі кожухів, оздоблені вишивкою й аплікацією сап'яном. Звенигородський повіт Київської губернії (нині Черкаська обл.).



Фрагмент вишивки жіночої сорочки. Київщина. Перша половина XIX ст. ДМУНДМ. Фото М. Сопоцька.

різнятися технікою виконання, кольором, обрисами мотивів, насиченістю та складністю елементів, але вони створювали вкупі гармонійний взаємодоповнюючий ансамбль.

В Україні розрізняють близько ста технік одностороннього та двостороннього вишивання. Перша група — це нанесення стібків з лицьового боку (поверхниця, набирування, кафасор, верхоплут, кіска, хрестик і т. ін.) або з вивороту (низинка, занизування). Двосторонньо вишивали техніками позад голки, перебір, двостороння гладь, соснівка, штапівка тощо та різними так званими прозорими швами (виколювання, вирізування, мережання, рубцювання тощо), що давали ажурні візерунки.

Українському народному вишиванню властиві мініатюрність, ювелірна чистота виконання, коли вишивка виглядає однаково з лиця та вивороту, надзвичайне багатство регіональних і локальних варіантів, яке відбиває культурну специфіку кожної з українських земель.

Найбільш архаїчні риси збереглися на Поліссі. Вишивання тут однотипне з сусіднім білоруським. Монументальні ромбо-зіркові вишивані візерунки тільки фахівець може відрізнити від аналогічних тканих. У першій половині XIX ст. багато вишивали білим по білому, бо лляні нитки мало придатні для тривкого фарбування природними барвниками. Вишивальні нитки нерідко сукали вдвоє [12], що надавало їм полиску й підкреслювало фактуру візерунка.

У другій половині XIX ст. поширюється вишивання червоною фабричною заполоччю (“горинем”, “бомагою”) на білому тлі, відтінене хіба що тоненькими чорними смужками (“бровки”, “стьожечки” на Східному Поліссі, “жидочки”, “ляльки”, “совмачі” на Західному) в одну-дві нитки, що розділяють візерункові смуги або ж утворюють їхню центральну вісь.

Найретельніше вишивали рукави та манжети жіночих сорочок — єдине, що було видно з-під наглухо застібнутих безрукавок, які носили по всьому українському Поліссі, від Бугу до Десни. Менше уваги приділяли вишивці подолу. Показово, що коли наприкінці XIX ст. із сорочок випорювали старі геометричні візерунки, щоб замінити їх на новомодні рослинні, починали це робити з рукавів, а поділ часто залишався незмінним [13].

Якщо на Західному (волинському) Поліссі основною технікою було занизування (під кінець століття також і хрестик), то на Східному (Чернігівському) коло технічних прийомів значно

Фрагмент рушника із с. Вереміївка Полтавської губернії (нині Чорнобаївський р-н Черкаської обл.). XIX ст. Фото О. Теліженко.

ширше. Занизування, правда, тут майже не застосовували. Натомість типові гладь, качалочка, набирання, вирізуван-

[12] *Кравчук Л. Т.* Вишивка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С. 60.

[13] Польові записи автора в с. Семенягівка Чернігівського р-ну Чернігівської обл., 1985 р.

Рушник. Полтавщина. XIX ст. ДМУНДМ. Фото Г. Магаса та В. Вільчинського.

ня, штапівка тощо. В одному виробі могли комбінуватися різні техніки. Специфічні для Чернігівщини ажурні розшивки, що з'єднували пілки сорочки, її стан, полики, рукава.

Вишивки білим по білому характерні впродовж усього XIX ст. і для Полтавщини. Проте вони тут дуже делікатні, немов невагомі. На Полтавщині зникає межа декорованої та незайманої поверхні. Тлом орнаменту є вся поверхня рукавів з поликами і пазухи. Мотиви лягають вільно й розлого з широкими ділянками поля між елементами, що надає візерункам ритму, подібного до пульсації спокійного серця.

Полюбляли на Полтавщині приглушені сіро-блакитні, блідо-зеленкуваті, пісочні тони, що нагадують колорит знаменитих місцевих килимів.

Орнаментика сорочок — геометризована рослинна, де головна роль здебільшого належить в'юнкому пагону, стилізованому зигзагом, навколо якого скомпоновані листки та квіти найрізноманітніших вигадливих обрисів.

Основна техніка полтавських вишивок — гладь або настилювання — переважно поєднується з ажурним виколюванням, вирізуванням, зерновим виводом, верхоплутом і різними мережками. Все це вкупі з особливо тонкою роботою надавало полтавській вишивці, як і місцевому ткацтву та килимарству, граціозної вишуканості, здатної однаково задовольняти естетичні запити селянства та верхніх верств суспільства.

Колорит Київщини — червоно-синій і червоно-чорний з додаванням жовтого. Цією барвою у Київському повіті вишивали подоли жіночих сорочок [14]. У Чигиринському повіті золотавими нитками вишивали на світлому полотні тех-

[14] *Комарова Л. Д.* Зазн. праця. — С. 90.

Рушники із с. Красноселки Чигиринського повіту Київської губернії. XIX ст.

ніками настилювання, набирування, стебнівки, виколювання в поєднанні з вирізуванням і мережками [15].

Специфічними для Київщини техніками вважаються набирування і скісний настил. Перша поширена на Богуславщині, де “суцільні взори вишивають набируванням виключно на чоловічих сорочках” червоними і чорними барвами “з малою домішкою жовтої і білої” [16]. Часом цей шов, як додатковий елемент, трапляється і на Чернігівщині. Скісний настил відрізняється від інших різновидів настилування (гладі) тим, що стібки кладуться під кутом 45° до основи. “Коли мотив вишитий червоною заполоччю, то звичайно обведений чорною, і навпаки” [17]. На Київщині, в сусідніх місцевостях Поділля, Чернігівщини «багато вишивали чорно-червоною гладдю “зірочками”. Один із цих кольорів завжди використовували тільки як обвідочку» [18]. Для північних районів Київщини та Житомирщини характерна техніка затягування.

Південно-західна Київщина (Уманський і Липовецький повіти) — то перехідна зона до Поділля. Тут уже панує типове для Західної України занизування зі споду тканини темними, переважно чорними нитками, що створювало суцільні смуги густого, майже без просвітів орнаменту.

Вишивка Поділля — чи не найбагатша в Україні — яскраво відбиває контакти з мистецтвом інших народів, сліди входження окремих зон реґіону до різних державних утворень.

Зокрема, виразно орієнтальний характер мають вишивки сухозліткою на розрідженому напівпрозорому шовку, що ними славилося с. Клембівка (нині Вінницька область). Геометризовані зоо- й антропоморфні мотиви, поширені на Поділлі, у сусідній Бессарабії та

---

[15] *Левчук В.* Суботівські спадки // Наука і культура: Україна. — Київ, 1990. — Вип. 24. — С. 356—359; *Левчук В.* Червоними і чорними нитками. — Київ, 1986. — Табл. XXI—XXXII.

[16] *Дяків Оніл Т.* Українські стіби. — Мантеноп, Пенсильванія, 1984. — С. 38—39.

[17] Там само. — С. 36.

[18] *Ульянова Л. М.* Вишивка // ІУМ. — Київ, 1970. — Т. 4, кн. 2. — С. 332.

Жінка у народному вбранні із с. Немерче Муровано-Куриловецького р-ну. Сучасне фото.

на Буковині, ведуть свій родовід, очевидно, від східного текстилю ще доісламських часів.

У декорі жіночих сорочок Поділля співіснували, здавалося б, взаємовиключні напрями мистецького мислення: монументальна густа рельєфна вишивка темно-червоною (Борщів), чорною та вишневою (Бучач), зелено-жовтою (Заліщики) та іншою кольоровою вовною з витонченим і "невагомим" ажурним вишиванням білим по білому тлі, що зустрічається на схід і на захід від названих місцевостей. Біле шитво здебільшого поєднувалося з мережанням (шабак), вирізуванням. Якщо у XVIII ст. дірочки виколювали веретеном, то у XIX ст. застосовували ножиці [19].

Найбільш специфічною для Поділля технікою було занизування (низь), переважно дво- чи одноколірне (чорне, червоно-чорне, рідше — з синім або жовтим). Залежно від орнаментально-колористичних і технічних особливостей, розрізняли цвітковану низь, круглу, лису, сліпу, з лиця шиту тощо. Характерна орнаментика з ромбами та спіралями різних модифікацій. Спіралі стилізуються у вишивці ламаною лінією, зигзагом ("вужик", "кривулька", "хмелик"). Ромби здебільшого мають продовжені й перехрещені сторони у вигляді ріжків або гачків. Усі елементи розміщуються дуже щільно, з вузькими просвітами тла. Таке розуміння декору вплинуло у XIX ст. на компонування візерунків західноукраїнського деревоpізьблення. Це підтверджує не тільки стилістичний аналіз орнаментів обох видів мистецтва, а й назви мотивів "різьба низинна", "різьба півнизинна".

Вишивані рушники побутували у XIX ст. переважно на Східному Поділлі. Вони були значно вужчі й коротші від наддніпрянських і декорувалися лише на кінцях повторюваними зображеннями квіток у вазонах, вершників та інших антропоморфних персонажів, птахів і т. ін. Специфічна техніка рушникового вишивання — качалочка — робила фактуру візерунків подібною до тканої. Найближчі аналогії подільським рушникам у молдаван і українців сусідньої Бессарабії.

Ще одна особливість Поділля — значно ширша, ніж в інших землях, варіантність орнаментальних мотивів та їх образних лексичних позначень. Тільки тут трапляються такі специфічні (майже

[19] *Захарчук-Чугай Р. В.* Гаптування і вишивка // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992. — С. 146.

відсутні в інших регіонах) візерунки, як пунктирні "сикавки", гачкуваті "лемеші" й "праники", спіральні "цуцики" та "юрки", складені з різних елементів "зозулики", "кидравці", або "кудрявці", "мутлі", "собачки" тощо.

Як і в усій Україні, назви візерунків утворюються на Поділлі від уподібнення їх елементів реаліям фізичного світу ("барани", "виноград", "віконця", "вітряки"), міфологічно-фольклорним образам ("княгиня", "королева", "панни"), узагальненим, абстрагованим поняттям ("вертун", "кривоніг", "осьмиріг", "семиріг", "триніг"). Рідше назву візерункові дає характер композиції. У "бесагах" і "штанах" вона двочленна, дзеркально врівноважена. В "безклепкому" бракує одного з передбачених ритмом елементів. Інколи назва відображує не тільки просторовий характер візерунка, а й місце його в комплексі костюма (ламаний шлячок), статево-вікове призначення (хлоп'ячий).

Часом назва графічно-тотожних елементів залежить від їхньої просторової орієнтації: дзеркально-симетричні спіралі, що розходяться догори, іменуються "барани", а донизу — "дзвони". Дзвіночком називають, як правило, лише висячу форму, незалежно від того, виконана вона узагальнено чи ізоморфно. В іншому повороті (на 180° чи на 90°) аналогічний елемент уже може називатися "гребінчик", "гусячі лапки". Загалом у номінаційному плані, так само як у іконографічному чи стилістичному, подільська вишивана орнаментика більше споріднена з прилеглими південно-західними регіонами, ніж з північно-східними.

Іконографічною особливістю візерунків Поділля є відносно більша частка фігуративних антропоморфних елементів, білатеральних форм, зокрема так званих канделябрових композицій.

Вишивані деталі одягу греків Приазов'я. Кінець XIX — початок XX ст.

Переважає умовність у зображенні конкретних реалій. Стилістичною особливістю слід визнати порівняно більшу деталізацію, підвищену роль кольору й фактури у творенні образу візерунка, що відбивається і в номінаційному його осмисленні. Названі риси посилюються від північного сходу до південного заходу Поділля, найбільш яскраво втілюючись у візерунках Придністров'я, Буковини, Карпат.

Висока щільність населення Поділля зумовлювала відплив населення звідси в суміжні землі, сприяючи поширенню подільського народного мистецтва у Херсонщині, Бессарабії, Прикарпатті. Розмита стилістична й іконографічна межа між вишивкою Поділля та Буко-

вини. Останній регіон відрізняється ще більшим локальним розмаїттям (вишивки бували відмінними в різних кутках одного села), краще збереженими орніто-, зоо- й антропоморфними архаїчними знаками і передусім поліхромією, котра ще в XIX ст. досягала кільканадцяти кольорів в одному вишиваному візерунку.

Дослідники відзначають вплив подільського вишивання на галицьке, зокрема на покутське, гуцульське. Втім яскраві місцеві риси часом затуляють їхню безперечну генетичну спорідненість. Це передусім стосується Гуцульщини, де багато сіл в окремі періоди віддавали перевагу певним особливим візерункам та колориту (Бростури, Жаб'є, Косів, Космач, Криворівня, Річка, Яворів та ін.).

Характерними для Бойківщини були вишивки на зборках біля коміра, манжетів, уставок сорочок, а також на спідницях. Ця техніка (зрамоване, сотане) виконується двома голками водночас. Типове тут і двоколірне (червоне з синім або червоне з чорним) смугасте тло вишивок.

Ця ж гама властива і Лемківщині, де, крім геометричних візерунків на зборках-брижах у зубчики й зигзаги, з середини XIX ст. поширився розетковий рослинний орнамент з використанням жовтих, оранжевих, блакитних ниток. Оздоблювали ним звичайно поли та спинки безрукавих лейбиків, що характерно для населення західноукраїнських Карпат і всіх західних слов'ян.

Геометричний орнамент поєднувався з рослинним у північно-західних районах Львівщини, де самобутні риси вишивання сформувалися на Сокальщині, Городоччині, Яворівщині. Особливість цих районів — уставки на рукавах чоловічих сорочок. Вони простіші за декором і колоритом від жіночих.

Окрім селянського вишивання, у XIX ст. побутувало ще й монастирське, садибне, міське. Монастирські вишивки [20], передусім кілкові рушники Наддніпрянщини, не відрізнялися за стилем від народних. У садибному й міському вишиванні використовували бісер, тонке полотно фабричної роботи та інші дорогі матеріали. Асортимент і декор виробів зумовлювалися панівними серед тогочасної освіченої публіки загальноєвропейськими взірцями, хоч і забарвлювалися подеколи технічними та мистецькими знахідками місцевого народного вишивання. Продукція вишивальних майстерень у XIX ст., орієнтована здебільшого на заможного споживача, набувала натуралістичних, еклектичних ознак.

Завершуючи цей побіжний огляд українського вишивання XIX ст., варто підкреслити, що в цей період воно стало найрозвиненішим видом народної декоративної творчості й набуло (поруч із писанкою) статусу національного символу. Більше того, саме техніка вишивання почала асоціюватися з українським народним характером. У масовій свідомості населення Російської імперії всяка вишивана сорочка вважалася українською. "Модел украиняск" у молдаван Бессарабії та "укран минтат" угорців Закарпаття [21] — це геометричні вишивані взори.

Геометричні візерунки вишивки як питомо українські з кінця XIX ст. запозичуються для декору різьблених, кера-

[20] Не торкаємося в даному разі такої головної та специфічної для монастирів галузі, як гаптування сухозліткою предметів церковного вжитку.

[21] Польові записи автора в селах Каракушень-Векь Бричанського району Молдавської РСР (1983) і Есень Ужгородського району (1988).

мічних, килимових, металевих виробів, а зміни в іконографії та колориті, що мали місце у XX ст., нерідко розглядалися патріотичною інтелігенцією як відступ од чистоти національного стилю.

Розквіт українського вишивання XIX ст. вражає ще й тим, що відбувався він у річищі повної зміни стилістичних орієнтирів. Адже збережені зразки XVIII ст. засвідчують домінанту поліхромних натурно достовірних рослинних візерунків далеко не селянського походження. Ці зразки порівняно мало вплинули на розвиток українського народного вишивання XIX ст., яке визначило канони для культивування національної вишивки в осередках художнього промислу до кінця XX ст.

6.5. Гончарство і склоробство

Кераміка разом з художнім склом належить до видів мистецтва, найбільше залежних від технології. Тут естетичне рішення досягається передусім обіграванням природного забарвлення і фактури черепка, полисків поливи, світлоносності прозорої скломаси, тягучої та крихкої водночас.

Україна багата на високоякісні гончарні глини. Керамічне виробництво виникло тут іще в неоліті. Найдавніший посуд ліпився вручну, мав грубі стінки та гостре дно, випалювався на вогнищі. Горно з'являється в землеробській трипільській культурі [1]. Мальована кераміка трипільців за стилістичними особливостями посідає серединне місце між неолітичними аналогами Егейського архіпелагу (де домінують фігуративні зображення) і Близького Сходу з Передньою Азією, що їм притаманна геометрична орнаментика, доволі жорстка за малюнком. Специфічні для Трипілля розлогі спіральні мотиви, біло-коричневий колорит малювання на жовто-рожевому черепку (присутній і в новій українській кераміці), а головне — гармонійна, жіночна умиротвореність образів. Відсутність зображень хижих потвор і характерного для тодішнього Сходу духу агресивності.

У скіфські часи з'являється безкисневий випал, у ході якого відновлюється залізо в черепку, він стає щільним і сріблясто-чорним. Декорувався посуд втисненими чи рельєфними елементами, лощенням. Сіро-глиняні вироби з лощенням упродовж усієї античної доби були специфічні для грецьких колоній і місцевих племен Північного Причорномор'я. Більша роль у побуті сільського населення належала ліпленій кераміці. У містах переважали точені вироби, що наслідували прототипи еллінської метрополії [2].

З предками слов'ян пов'язують шнурову кераміку, зарубинецьку, черняхівську культури. Перша декорувалася втисненими відбитками крученого шнура. Зарубинецька [3] кераміка — це два типи посуду. До першого належить ліплений, з грубими стінками, шерехата поверхня яких орнаментована наліпками, ямками, насічками. Другий тип — тонкостінні вироби, виточені на гончарному крузі з якіснішої маси з вигладженими пролощеними поверхнями [4].

---

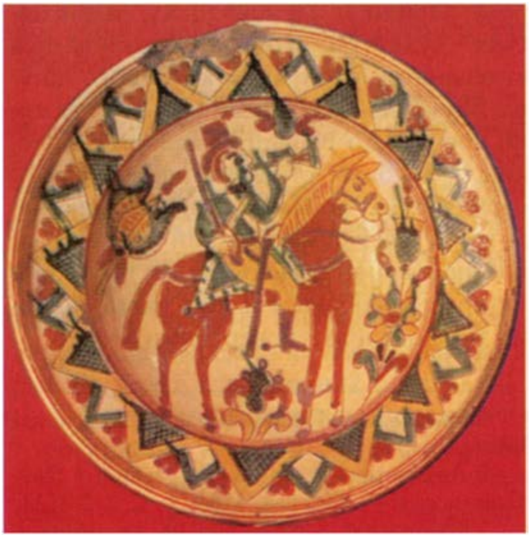
[1] Від назви с. Трипілля в 30 км південніше Києва.

[2] Античные государства Северного Причерноморья. — Москва, 1984. — С. 232—233.

[3] Від назви с. Зарубинці в 100 км південніше Києва.

[4] *Тищенко О.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — Київ, 1983. — С. 7—8.

Банька. Кінець XIX — початок XX ст. З фондів народознавчого центру ВДП університету.



Миска з Косова роботи І. Баранюка. Галицьке Прикарпаття. XIX ст. МЕХП. Фото Г. Магаса та В. Вільчинського.

Черняхівська [5] культура розвивалась одночасно і поруч із зарубинецькою, вкриваючи майже всю етнографічну територію України. Кераміка досягла тоді найвищого розквіту. Це повсюдне поширення гончарного круга, відмінна якість різноманітного за формами тонкостінного посуду, виготовленого для ринку. Для черняхівської кераміки характерні чорні лощені стінки, вишуканий рельєфний, карбований, прорізний, штампований декор. Орнаментика включає ромби з гачками, тризуби, свастику, зоо- й антропоморфні зображення.

Гравійовані прикраси переважали в кераміці Київської Русі. Колір виробів зазвичай сірий з тонованими розписами. У зв'язку з виготовленням глазурованих плиток для християнських храмів уже з X ст. для виробництва посуду починають застосовувати поливу. На відміну від візантійської вона була непрозорою. Надполив'яний розпис і поливи з металевим полиском — це своєрідний внесок Київської Русі у розвиток середньовічної кераміки [6].

Якщо полив'яна кераміка X—XI ст. зосереджувалася у Києві, то у XII ст. вона поширилася і в інших землях України-Русі. Втім у XIII ст. ця галузь художнього ремесла занепала й відродилася лише в гончарних цехах XVI—XVIII ст. Застосовувалися різні техніки, та в усіх випадках лицевий бік предмета вкривали шаром рідкої глини-ангобу білого, рідше вохристого кольору. На ангобі розмальовували глинами інших кольорів, після чого сирі вироби випалювали, вкривали поливою і випалювали вдруге.

[5] Від назви с. Черняхів у 40 км південніше Києва.

[6] *Макарова Т.* Поливная керамика в Древней Руси. — Москва, 1972. — С. 10.

Миска із с. Сунки (Південна Київщина). XIX ст. ДМУНДМ. Фото О. Зеленецького.

Занепад цехового ремесла в містах співпав із розквітом сільського гончарства. XIX ст. — класична пора народної української майоліки. Вона надзвичайно багата місцевою, індивідуальною своєрідністю, зберігає художні принципи ще античних витоків.

Стародавні риси найбільше виражені на Поділлі. Профільні обриси птахів, розпластані на білих поверхнях мисок із Бара і Смотрича, дуже нагадують аналоги Візантії. Гуцульські вироби близькі візантійським прототипам за колористикою (біло-вохристо-зелене співзвуччя на жовтавому тлі), зірчастими композиціями, гравійованими деталями, художньою роллю затьоків поливи [7].

Особливість майоліки Подніпров'я — анфасне вирішення антропоморфних персонажів, значна питома роль винограду і риб в орнаменті. Виразний лаконізм розписів ічнянських кахлів (Чернігівщина) нагадує грецьку архаїку. Разом із лінією велика роль належить тут кольоровим плямам, із яких складені, ніби мозаїка, профільні зображення птахів, вершників, екіпажів.

Спадщина Середземномор'я менше відбилася в мальованій майоліці Полтавщини. Там, на відміну від Правобережжя Дніпра, цехові традиції у XIX ст. простежуються слабко, полив'яному посуду та кахлям властиві всі особливості селянської кераміки. Її декор обмежується технічними та технологічними прийомами, зокрема різноманітними комбінаціями лінійно-крапкових елементів і фляндрування. Кардинально змінила характер полтавської майоліки організація керамічних шкіл в Опішні (1894) та Миргороді (1897). Крім традиційних глечиків, тикв, барилець і куманців, у цей час з'являються екзотичні посудини з видовженим вузьким горлом, що нагадують східні металеві вироби, а в декорі переважають контрастні за кольором (синій, зелений, червоний, жовтий з білим і чорним) рослинні мотиви в доволі жорсткій графічній манері.

[7] *Якобсон А. Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. — Ленинград, 1979. — Рис. 83—96.

Кахля. Покуття. XIX ст.

При всіх яскравих регіональних особливостях українській народній майоліці притаманні риси, що домінують у загальнонаціональному масштабі. Серед них — підкреслення декором архітектоніки посуду, рішучий акцент на центральному полі композиції, площинне трактування фігуративних мотивів і схожа в усій Україні графіка у зображенні птахів, особливо пташиних лап. Перевага віддається спіральним елементам та лотосоподібним квітам, жовтозеленій з коричневим гамі на світлому тлі. Все це споріднює, як уже відзначалось, українську мальовану майоліку із середньовічною візантійською і через неї — з античною.

Проте творчість народних майстрів України XVIII—XIX ст. аж ніяк не зводиться до етнічної фольклоризації великої спадщини Середземномор'я. Реалії часу втілені не тільки в технічних параметрах і стилістичних нюансах, але й у іконографії, передусім у соціальних типажах (військові, корчмарі, музики, селяни, ткачі, гончарі та ін.), їхньому одязі, побутових деталях, написах.

В усіх українських землях XIX ст. дало видатних майстрів, які блискуче виявили в рамках регіонально-фольклорного канону свою творчу індивідуальність. Найвідоміші кераміки [8] в цій когорті — галичанин Василь Шостопалець (1816—1879), гуцул Олекса Бахматюк (1820—1882), подолянин Яків Бацула (1854—1932).

Наприкінці XIX ст. надходить криза українського народного гончарства. Її пояснюють впливом фабрик, які витісняли кустарне виробництво. Справді, техніка й технологія останнього в цей час спрощуються, стінки посудин грубішають, лаконічний декор все більше набуває ескізного характеру. Конкуренція фабрик змушує майстрів розмальовувати все більшу кількість посуду, звідси побіжність почерку. Втім це не призводить попервах до зниження художньої цінності, а дає іншу стилістичну якість [9]. Проте, так чи інакше, економічний імператив невблаганно призводить в середині XX ст. до повного зникнення селянської майоліки.

Стосовно неполив'яної кераміки — в Україні на зламі XIX—XX ст. [10] понад 650 центрів випускали головним чином посуд. Асортимент його був у XIX ст. усталеним: горщики та ринки для готування їжі, глечики для відстоювання молока, дзбанки та вузькогорлі баньки для зберігання рідини, макітри для розтирання маку та подавання страв на

[8] Керамік — це еквівалент кераміста, проте в грецькій, а не латинській традиції транслітерації. Слово "керамік" до 1960-х рр. вживалося частіше, ніж "кераміст", аналогічно епіку, трагіку, лірику, циніку і т. ін.

[9] *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. — Київ, 1974. — С. 79, 80, 97—99, 115, 116, 126—128.

[10] *Лащук Ю.* Українська народна кераміка // Українське народне мистецтво: кераміка і скло. — Київ, 1974. — С. 6.

Кахлі. Покуття. Друга половина XIX ст. Музей Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Фото М. Селівачова.

стіл. Деякі осередки виробляли також кахлі, димарі з пластичними деталями, здебільшого із зображеннями пташок.

Регіональна й локальна специфіка народного гончарства у різних місцевостях зумовлювалася такими факторами, як особливості місцевої сировини, традиції, що підносяться до витоків племінних культур, впливи міських цехів і переселенців, зміни в побуті та престижних уявленнях, які тягнуть за собою витіснення одних і появу інших типів асортименту й декору.

Наприклад, у поліському Подніпров'ї та Подесенні пропорції глеків із високо розташованим пуком були стрункішими, ніж у суміжних південніших районах. На Східному Поділлі пук розміщувався посередині глечиків, які мали біконічні обриси, подібно до прототипів трипільської культури. Траплялося, що випадково викопаний із землі посуд із скіфського городища у с. Пастирське Кіровоградської області мили й продавали на базарі як нововироблений, настільки схожим він був на сучасний [11]. Посуд східної Чернігівщини подеколи позначений впливом середньоєвропейських форм XVIII—XIX ст., принесених німецькими колоністами [12]. Розвинене на Полтавщині деревоорізьблення стимулювало тут виробництво кахлів, орнаментованих відтисками різь-

[11] *Данченко А. С.* Народный мастер и влияние среды на его творчество // Стенограмма Всесоюз. конф. по проблемам развития современного народного искусства. — Москва, 1977. — С. 85.

[12] *Васильева М.* Хабанское керамическое производство // Регрес і регенерація в народному мистецтві: колективне дослідження за матеріалами Третіх гончарівських читань.— Київ, 1998. — С. 186—199.

Посудина на вершки. Так званий Пузирівський посуд (український варіант Габанської кераміки). Чернігівщина. Друга половина XIX ст. Чернігівський історичний музей. Фото Є. Шпилевського.

блених дерев'яних форм. Вихід із ужитку чорної кераміки зумовлений поширенням свинцевих полив, які робили водонепроникним пористий черепок звичайного рожевого посуду.

Виробництво посуду майже скрізь супроводжувалося виготовленням іграшок, свищиків у вигляді пташок і тварин, вершників, які тисячами розпродувалися на ярмарках України та поза її межами. Для них характерні узагальнений виразний силует, архаїчні риси пластики й декору. Рідше робили зооморфні посудини (баранці, лембики), ранні збережені зразки яких датуються XVIII ст.[13] Їх з'єднували з двох половинок, виточених на гончарному крузі, з подальшим ручним ліпленням голови, кінцівок. Продавлюючи глину крізь рідку тканину, досягали цікавих ефектів фактури, зображали шерсть різних тварин. Іконографічні прототипи зооморфних посудин легко побачити в металевих водоліях середньовічної Європи. Фігуративними деталями оздоблювалися шийки закарпатських корчаг, дзбанків Прикарпаття, подільських і полтавських куманців — ритуальних посудин для вина у вигляді калача.

Глиняна пластика розвивалася на всій території України з найдавніших часів. Музеї зберігають зразки різноманітних напрямів, від суворої архаїки до наїву, наслідування історичних стилів. Але в новий час керамічна скульптура передусім специфічна для Полтавщини. Переважно селянське за характером полтавське гончарство рясніло у XIX ст. стародавніми реліктами, проте значно менше, порівняно з правобережним, відбивало спадщину класичного Середземномор'я і цехових традицій.

З метою підтримання промислу наприкінці XIX ст. Полтавське губернське земство заохочує оновлення асортименту й стилістики місцевого гончарства. З'являються небачені до того форми, декор запозичують з інших видів мистецтва, передусім з вишивки. Стимулювання індивідуальних новацій посилює на зламі століть наївно-еклектичний напрямок, яким захоплюються талановиті майстри Іван Глодеревський (1849—1919), Федір Чирвенко (або Червінко, кін. XIX — поч. XX ст.), Василь Поросний (1873—1942) та ін. Серед них виділяється самобутністю Остап Ночовник (1853—1913) із села Міські Млини під Опішнею. Його пластичні композиції поєднують епічний дух архаїки в трактуванні фігур і барокову експресію наліпних волютоподібних деталей. Фантастичні зооморфні посудини, вигадливі канделябри з гіпертрофованими роз-

[13] *Чарновський О. О.* Українська народна скульптура. — Львів, 1976. — С. 25.

Миска з ручками. Так званий Пузирівський посуд (український варіант Габанської кераміки). Чернігівщина. Друга половина XIX ст. Чернігівський історичний музей. Фото Є. Шпилевського.

трубами вже своїм виглядом виключають навіть можливість утилітарного застосування.

Характеризуючи національну тотожність надзвичайно багатоликої української народної кераміки, її дослідник Юрій Лащук відзначає спорідненість технологічних, термінологічних та художніх ознак, повсюдне застосування великих двокамерних горнів і швидкісного ніжного гончарного круга, широту виробництва, розрахованого на далекі ринки. Українська кераміка — це "виняткова різноманітність видів виробів, які задовольняють найскладніші утилітарні й естетичні запити", а декоративність виражається "у класичному співвідношенні пропорцій, строгій красі силуету, в прагненні завершити художній образ предмета грою орнаменту й кольору" [14].

Історія склоробства на землях України не така давня, як кераміки. Перші скляні речі, привезені в Північне Причорномор'я, походили з Близького Сходу й Закавказзя. Впродовж тисячолітнього існування античних полісів-колоній тут побутував посуд зі стрічкоподібними та іншими рельєфними візерунками, що накладалися на посуд у процесі видування. Цей технічний прийом стане згодом характерним для скла стародавньої та середньовічної України-Русі.

Виникнення власне склоробства в країні відносять до IV—V ст. після Різдва Христового. Спочатку це були кольорові намистини і мідні прикраси, орнаментовані напівпрозорою скловидною пастою, котрі виготовлялися в Середньому Подніпров'ї [15]. У Києві, Галичі та інших містах робили смальту для мозаїки, браслети, персні, посуд і круглі віконні шибки. З IX ст. застосовувалося не відоме тоді Центральній Європі рафінування шляхом відсортовки і вто-

[14] *Лащук Ю. Ф.* Украинская народная керамика XIX—XX ст.: Автореф. дис... докт. искусствоведения. — Киев, 1971. — С. 41.

[15] Тут і нижче використані матеріали публікацій: *Петрякова Ф.* Гутне скло // Українське народне мистецтво: кераміка і скло. — Київ, 1974. — С. 15—21; *Петрякова Ф.* Українське гутне скло. — Київ, 1975.

Кухоль з двома ручками. Київщина. Кінець XVIII — початок XIXст. ДМУНДМ. Фото М. Сопоцька.

ринного проварювання маси, що підвищувало якість прозорого скла.

У XIV—XVII ст. гутне виробництво переноситься з міст у сільську місцевість. Це посилює вплив селянського смаку, локальні особливості. У XVI ст. гути працюють у Городоцькому, Любачівському, Белзькому і Галицькому старостах (сучасні Волинська, Львівська, Івано-Франківська області), а в наступному столітті вони зафіксовані й у Закарпатті, Подніпров'ї, на Полтавщині, Чернігівщині, тобто майже скрізь, де ліси сусідили з покладами кварцового піску.

У селянському побуті поширені були місткі скляні посудини для зберігання рідких і сипких припасів (кадки, корці, барила, шаплики), а також чималого розміру таці, миски й глеки. За якістю світло-зеленої маси і зовнішнім виглядом вироби України-Русі відповідали тодішньому загальноєвропейському рівню. Більшість їх, конічної чи циліндричної форми, завершувалася ліпленими ручками, піддонами, що водночас були конструктивними і декоративними деталями. Їх ритмічне чергування підкреслювало прозорість та об'єм предмета, робило їх поверхню живою, мерехтливою, світлоносною.

Гранчасті штофи (відомі з давньоримських часів) оздоблювалися квітковим орнаментом, зображеннями птахів і тварин, написами, що виконувались у техніках емалевого й олійного малювання, гравірування, алмазного гранування. В деяких сільських гутах застосовували золочення.

Документи XVII—XVIII ст. засвідчують величезні об'єми реалізації простого й різноколірного українського (черкаського за тодішньою термінологією) скла у Московському царстві, а також про експорт у Литву, Польщу, Німеччину й інші країни. Українських склодувів запрошували на збудовані в Москві склозаводи. Розписи емалями на світлозеленому тлі, принесені українськими майстрами, стали у XVIII ст. типовими для підмосковного виробництва. Випускали там і посуд на черкаський манір.

Згодом склоробство Росії випередило з технічного боку українське. У середині XVIII ст. через Росію в Україну прийшли виробництво кришталю, вдосконалена технологія варіння кольорового скла.

Та всі ці новації майже не позначилися на сільському гутництві, технологічні можливості якого чи не найповніше виявились у виготовленні фігурного посуду у вигляді баранців, коників, пташок і передусім ведмедиків на задніх лапах, які охоплюють голову передніми. Посудина "ведмідь" була весільним атрибутом, а вираз "побороти ведмедя" означав спорожнити пляшку.

Серед гутних виробів, які дійшли до нас, переважають різнобарвні. В Україні рідко трапляються предмети певного насиченого кольору — сині, яскраво-червоні, темно-фіолетові. Частіше за все скло різного забарвлення вкраплюється в основу (ще гарячу масу), утворюючи мальовничі перетікання кольору поєднанням плям, вплавлюються чи наліплюються кольорові візерунки. З другої половини XIX ст. гути виробляють усе більше тарного і віконного скла. Поодинокі художні вироби стають побічною продукцією.

6.6. Деревообробка

Немає іншого художнього матеріалу, який був би в Україні таким же поширеним, загальнодоступним, легким у видобуванні й обробці. Справді, щоб виготовити пряжу для тканин чи вишивки, природні волокна треба було піддати кільком трудомістким підготовчим операціям. Не менш складні технології кераміки, скла, металообробки пов'язані з приготуванням сировини з різних компонентів, високотермічною її обробкою (випал, топлення, кування тощо). Деревина ж дається людині в уже готовому вигляді, її якість завжди відмінна, а запаси постійно відновлюються природою, на відміну від корисних копалин — каменю, глини, піску, металевих руд. Правильний режим сушіння, оптимальний вибір породи деревини та техніки для виготовлення конкретної речі, остаточна підготовка виробу для певних умов експлуатації — оце й усе, чим можна вплинути в бажаному напрямі на фізико-хімічні, відтак і естетичні властивості деревини: легкість сполучається з міцністю, пружність із в'язкістю. Деревина може бути білою і забарвленою, чистою та різноманітної текстури, піддається багатьом видам обробки навіть у хатніх умовах, завдяки чому здавна широко застосовується в усіх галузях — від будівництва, меблярства, виготовлення транспортних засобів до іграшкарства, виробництва музичних інструментів і т. ін.

Серед численних способів, прийомів та технік художньої деревообробки України-Русі XIX ст. є такі, де виріб збирається з попередньо оброблених деталей (теслярство, столярство, бондарство, стельмашество, сницарство, плетіння), річ виготовляється із суцільного шматка (довбання, об'ємне вирізування, точіння) і прикрашається поверхня виробу. Оздоблювальні техніки дуже розмаїті. Тут гравірування або ритування, різьблення виїмчасте, контурне, силуетне, рельєфне, наскрізне, профілювання, інкрустація-викладання різними матеріалами, розпис. Породи з рівномірними шарами, передусім ялина, сосна, дозволяють виготовляти речі й деталі з розщеплених пластин.

Найдавніші в українських землях зразки художньої деревообробки — скіфські корці, черпаки, сагайдаки з накладними тисненими та золотими прикрасами у вигляді зображень людини, риб і тварин. Їх знайшли у курганах Солоха, Мелітопольському та Чортомлицькому.

З Чортомлицького кургану, а також із Куль-Обської могили й розкопок гірського хребта Юз-Оба біля Керченської протоки (всі датовані IV ст. до Різдва Христового) походять похоронні ложа й саркофаг, що свідчать про існування тоді поліхромних розписів на дереві, інкрустації металом, склом і різноманітними породами деревини.

Сармати, що населяли на початку Христової ери південну Україну, декорували дерев'яні вироби поєднанням золотих і срібних пластин з гравірованою орнаментикою, інкрустацією дорогоцінними каменями, створюючи класичні зразки варварської розкоші, в усі віки привабливої для невибагливого поціновувача мистецтва.

Наймасовіша продукція деревообробного промислу античних міст Північного Причорномор'я — точені шкатулки-піксиди. Складаються вони з двох усічених розширюваних до торців конусів — місткості та покришки, — нагадуючи зроблені так само гуцульські ракви для зберігання сиру і масла. До наших днів збереглися в українському побуті античні типи дво- й однобічних гребінців з дугоподібними ручками, орнаментованими гравірованими кружечками. У той же час не знайшли розвитку в українському народному мистецтві XIX ст. дерев'яні форми, що наслідують керамічні, кругла й силуетна натуралістична різьба [1].

Населення Київської Русі користувалося різноманітним дерев'яним посудом — довбаним, бондарним, точеним. Літописи повідомляють про побутування діжок, ложок, мисок. Останні знайдені при розкопках Райковецького городища Житомирської області [2]. Поодинокі зразки дерев'яних виробів X—XV ст., знайдені в Україні, не відбивають достатньо повно побутування і розвиток цього виду мистецької творчості. Вологий ґрунт Північної Русі зберігає деревину значно краще. Порівняння знахідок обох реґіонів підтверджує стабільність у застосуванні певних порід і технік для виконання тих чи інших виробів, наявність аналогічних елементів, мотивів та композиційних прийомів геометричної орнаментики. У виготовленні наличників та балясин на Півночі й Півдні переважало наскрізне різьблення. Разом з ним для прикрашання побутових речей застосовувалося глухе різьблення.

Провідний декоративний елемент давньокиївських пам'яток — солярний знак у вигляді розетки, вписаний в коло хрест, концентричні кола. Ними прикрашено виявлений розкопками на київському Подолі (1983) дубовий саркофаг [3]. Аналогічні знаки зустрічаються в архітектурному орнаменті великоруської Півночі, декорі великих площин побутових предметів, меблів і т. ін.) [4].

Виходячи з тісних зв'язків між київським Подніпров'ям і Новгородською землею у давньоруський період, природне звернення до численних знахідок із новгородських, староладозьких, білозерських розкопок як допоміжного джерела для характеристики деревОрізьби тогочасної України-Русі [5].

В обох реґіонах — повна подібність ранніх типів дерев'яного посуду X—XI ст. та деталей музичних інструментів.

---

[1] Античные государства Северного Причерноморья. — Москва, 1984. — С. 317—318, 321; *Сокольский Н. И.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. — Москва, 1971. — Табл. XVI—XIX, XXVII—XXXI, XXXV.

[2] Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С. 11; *Данченко Л.* Невмируще джерело. — Київ, 1975. — С. 107.

[3] *Сагайдак М. А.* Давньокиївський Поділ. — Київ, 1991. — С. 99.

[4] *Колчин Б. А.* Новгородские древности: деревянные изделия. — Москва, 1968; *Колчин Б. А.* Новгородские древности: резное дерево. — Москва, 1971.

[5] *Сагайдак М. А., Селивачев М. Р.* Общность и специфика художественной деревообработки русского Севера и Украины (по археологическим источникам) // М. В. Ломоносов и Север: тезисы докладов Всесоюзной конференции. — Архангельск, 1986. — С. 134.

І в давньому Новгороді, і в теперішніх народних майстрів Наддніпрянщини при виготовленні ложок віддається перевага клену, використовується ідентичний інструментарій. Але держаки всіх типів української дерев'яної ложки не круглі, як звичайно на Півночі, а площинні, нагадують бронзові ложечки-амулети X ст. з Києва і рідкісні для Новгорода так звані дорожні ложки X—XIII ст., аналогічні полтавським "чумачкам" XIX ст. Тому в даному разі можливий вплив на Новгород київських та імпортованих з Півдня зразків. Правда, подібні пропорції трапляються і в скандинавських ложках [6], але там декор дрібніший, стінки черпака тонші, що уподібнює їх кістковим або металевим, тоді як українські відрізняються виявленням саме художніх властивостей деревини.

Улюблена новгородцями плетінка вкрай рідкісна в народному мистецтві України, втім і на великоруській Півночі після XIV ст. Форми зооморфного посуду з України більш узагальнені. У стародавньому Києві зустрічаються коробки з розщепленого дерева та зубчасті рублі для прасування полотна, відсутні (в публікаціях) серед північних знахідок оглядуваного періоду. Київські розкопки останніх років дозволяють говорити про меншу, порівняно з Північною Руссю, орнаментацію дерев'яних виробів X—XII ст. Але слід пам'ятати, що досі відома лише незначна частина створених в Україні-Русі предметів деревообробного ремесла. Специфікою давньокиївських пам'яток X— XIII ст. є безсумнівний вплив візантійського стилю, та це стосується в основному значних монументальних зразків [7].

Від пізнього україно-руського середньовіччя збереглися переважно витвори професійного деревообробного мистецтва. Іконостаси та царські врата, скупо прикрашувані в XVI ст. плоскими різьбленими елементами, пізніше трансформуються на вибагливі рельєфно-ажурні конструкції. Живописні зображення чотирьох євангелістів і сцени Благовіщення в клеймах-медальйонах, які домінували раніше на вратах, тепер увиті примхливим плетивом розкішних пагонів, листків, грон і перетворюються часом у другорядні деталі орнаментальних композицій. Ренесансні принципи їх побудови змінюються з другої половини XVIII ст. бароковими [8]. Пишна баро-

Ложка, ковганка, калатало. Дерево. XIX ст. Охтирський краєзнавчий музей. Фото М. Селівачова.

Ангелок. Дерево, різьблення та розпис. XIX ст. Музей Івана Гончара.

[6] Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland. — London; Paris; New York, 1910. — Fig. 123—138.

[7] *Сагайдак М., Селівачов М.* Вказ. праця. — С. 136.

[8] *Драган М.* Українська декоративна різьба. — Київ, 1970.

Хрест. Західне Поділля. XIX ст. Фото М. Селівачова.

кова орнаментика властива свічникам-ставникам, які спираються на три ніжки, мають кілька виразних точених перехватів, багатий рельєфний поліхромний декор [9].

Синтез професійного і народного мистецтва найповніше втілили дерев'яні храми — оригінальний внесок українського народу в світову культуру. Їх особливість — у комбінуванні об'ємів однієї церкви з кількох (від двох до дев'яти) різновеликих зрубів, уступчастому силуеті верхів, зумовленому системою так званих заломів — конструктивних прийомів, які звужують ширину зрубу від низу до верху. Та головне — зовнішній вигляд правдиво виражає внутрішній простір, розкритий глядачеві догори, на відміну від дерев'яних храмів Росії чи Польщі, перекритих, як правило, стелею.

Гладенькі посірілі від часу стіни відтінювали мигтіння позолоченого іконостаса, бганки тканих і вишитих рушників над іконами, різьблення сволоків (закріплювали в кутах горішні вінці зрубу), на яких силуетні елементи поєднувалися з рельєфними. Різьблення на традиційно шестикутних одвірках можна було розглядати зблизька, тому ви-

[9] *Юрченко П. Г.* Різьблення на дереві та рогові // ІУМ. — Київ, 1968. — Т. 3. — С. 355—357.

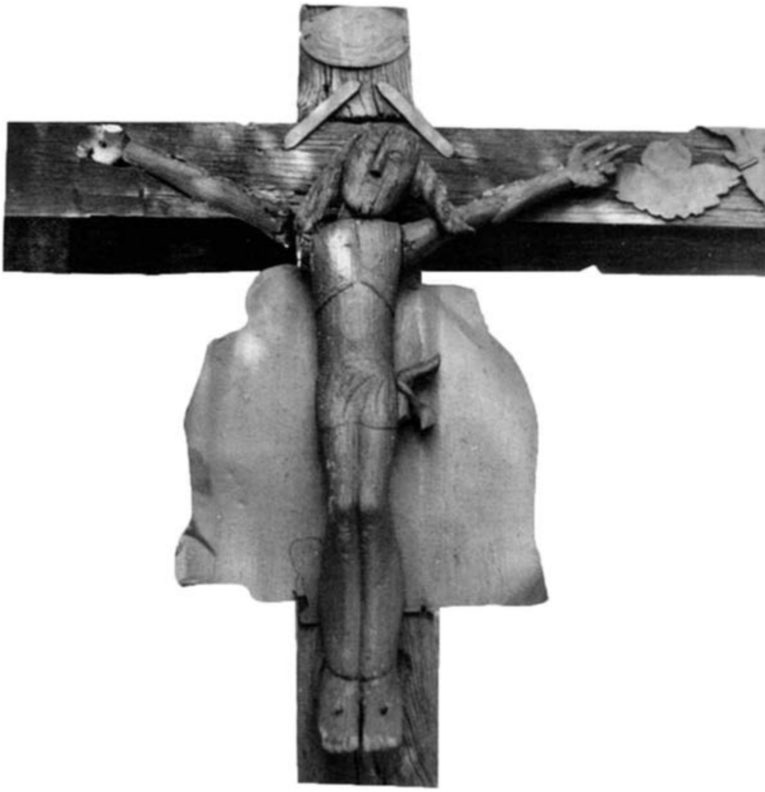
Хрест. Західне Поділля, 1836 р.

Придорожне розп'яття із с. Заріччя (Надвірнянський р-н). Дерево, різьблення. XIX ст. Львівський музей народної архітектури та побуту. Фото М. Селівачова.

конувалося воно тонше. Звичайно в орнаментальний фриз із геометричного чи рослинного візерунка закомпоновували слов'янську в'язь із датою заснування, реставрації церкви, прізвищем фундатора чи майстра. На зламі XVIII—XIX ст. спорудження церков українського стилю було припинено спочатку на Закарпатті, в Австро-Угорщині, потім — у Російській імперії. Відтоді їх будували за офіційно затвердженими проектами. Проте сформовані над Дніпром традиції продовжувалися в Галичині, на Буковині, де сільська церковна архітектура лишалася і в XX ст. галуззю народного мистецтва.

Традиції візантійського кола продовжувалися до 1920-х рр. у виготовленні низьким рельєфом ретельно деталізованих іконок і хрестів із кипариса [10]. В Києві їх сюжети запозичували-

[10] *Степанова О. Т.* Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби // Мистецтвознавство. — Харків, 1929. — Вип. 1. — С. 107—127.



Розп'яття біля церкви у с. Щербинці (Новоселецький р-н Чернівецької обл.). Дерево, різьблення. Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.

ся з друкованих видань Печерської лаври. Прочани розносили цю продукцію по всій імперії, великі партії доставлялися купцями в Грузію [11]. Сільські майстри виконували аналогічні речі лаконічно, простими геометричними порізками [12].

Всі види різьблення застосовували в прикрашанні селянського побуту. Тесля та столяр зазвичай самі могли впоратися з орнаментацією своїх виробів. Краї даху підтримували профільовані чи різьблені кронштейни, карнизи, вітрові дошки, з кінця XIX ст. поширення лобзикових пил популяризує менш трудомістку силуетну різьбу. Орнаментика наличників і карнизів нерідко повторює (в збільшенні) декор саморобних меблів, де плавно чергуються два-три зубчасті та округлі елементи. Різні їхні конфігурації, ритми й пропорції створюють різноманіття мотивів і композицій [13].

З грубої дошки випилювали шпилясті завершення фронтонів, які візуально підвищували споруду, акцентували перехід від масивних архітектурних об'ємів до повітряного середовища. Стилістиці цих декоративних деталей притаманна чітка тектоніка, виразне зіставлення важких компактних мас у ни-

[11] *Сементовский Н.* Киев и его достопримечательности. — Киев, 1852. — С. 43—48.

[12] *Свєнціцька В.* Різьблені ручні хрести XVII—XX ст. — Львів, 1939.

[13] *Самойлович В. П.* Народное архитектурное творчество: На материалах Украинской ССР. — Киев, 1977. — С. 48—52, 62, 154—155; *Діденко О. П.* Віконне різьблення на Уманщині // НТЕ. — 1976. — № 5. — С. 41—43.

жній частині, від яких стрімко відходять угору стрункі пагони, гострокінцеві форми [14]. Часом у них вгадуються узагальнений образ Древа життя, архаїчні антропоморфні знаки [15]. На Поліссі та півдні України поширені зооморфні мотиви, зокрема дзеркально-симетричні кінські або пташині голови при гребенях дахів. Усі ці зображення здебільшого сприймаються як декоративні. Тільки окремі респонденти літнього віку вказували на сакральний характер завершень фронтонів, їхню оберегову функцію.

Виразний силует, де сполучалися крупно вирізьблені круглі, пірамідальні, конусні, гранчасті форми, мали ворітні стовпи (антропоморфні шули чи овшули, поширені на Правобережжі). Монументальністю відзначалися так звані хвігури — кількаметрові заввишки візерункові хрести з прикріпленими навскоси знаками Христових тортур (списом, драбиною, молотком, обценьками), встановлювані на кладовищах і роздоріжжях Полісся. Придорожні хрести південно-західної України виконувалися переважно скульптурними засобами. Різьблені, гравіровані, решітчасті, мальовані елементи прикрашали в XIX ст. сани на Уманщині. Зображені на них розетки, птахи та риби, фітоморфні мотиви О. Найден інтерпретує як ідеограму Світового дерева.

Серед різьблених транспортних засобів виділяються чумацькі мережані вози-мажі та ярма Середнього Подніпров'я й Полтавщини. До запровадження залізниць чумацтво було головним засобом доставки українського збіжжя в морські порти. З півдня валки важких чумацьких маж, запряжених волами, вертали з сіллю, рибою, різними екзотичними товарами. Цей промисел робив чумаків заможною верствою населення, надавав їм чимало дозвілля, плекав своєрідні риси побутової культури.

Фрагмент спинки саней, прикрашеної нігтьовидним і виїмчастим різьбленням. Середнє Подніпров'я. XIX ст. Музей Івана Гончара. Фото І. Савицького.

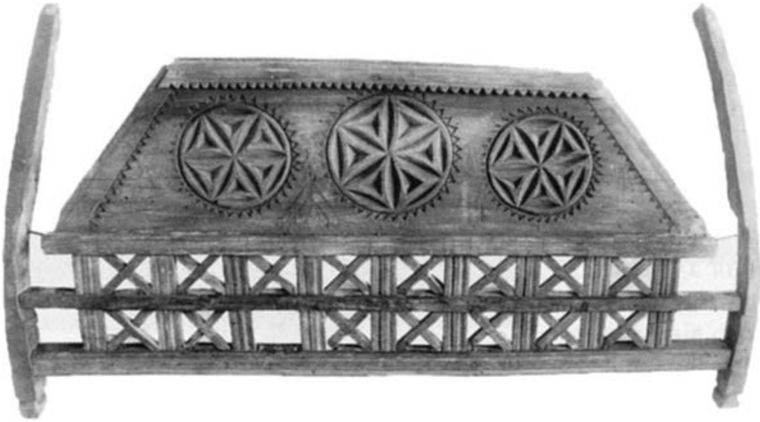
Одним із її виявів був пишний декор, який вкривав усі деталі чумацьких маж. Інколи прикрашали навіть ті, що можна розглядати хіба що спочиваючи під мажею в літню спеку. Мотиви, здебільшого геометричні й геометризовані розетки й мережки, монументально виконувалися гранчастими, контурними, нігтьовидними порізками. Останні переважають на ярмах та інших частинах, які робили з твердих порід деревини.

Характер застосування деревини в інтер'єрі відрізнявся загладженою фактурою, теплим золотавим тоном на відміну від холодного сріблясто-сірого, якого назовні дерево набуває під дією атмосферних чинників. Деталі обробляли тонше, бо їх можна було розглядати зблизька.

Умеблювання народного житла відзначалося простотою й раціональністю, органічним зв'язком з архітектурним простором. Ощадливе використання обмеженої площі й кубатури виробило

[14] Там само. — С. 160—161.

[15] Висловлюємо вдячність О. Найдену за надання замальовок антропоморфних оберегів на фронтонах хат і клунь Черкаської області.



Спинка саней, прикрашена виїмчастим різьбленням і декоративною решіткою. Середнє Подніпров'я. XIX ст. ДМУНДМ.

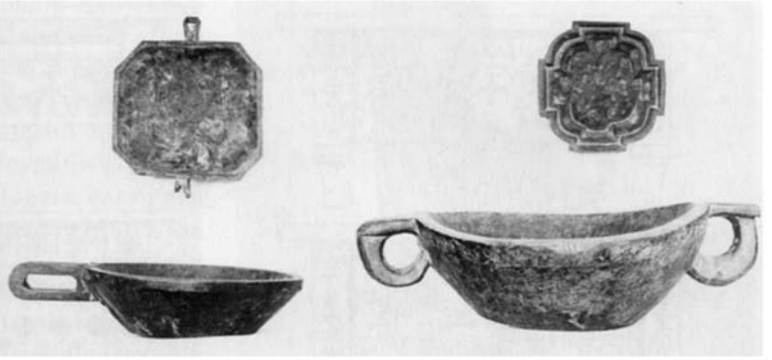
Ярма. Київщина. XIX ст. ДМУНДМ. Фото К. Променицького.

сталий порядок горизонтального й вертикального розміщення меблів: лави попід південною та східною стінами і стіл поміж ними, скриня між столом та лежанкою — полом, мисник при сінешній стіні.

Долішній ярус чітко окреслювали рівні й суцільні площини лав. Десь на лінії золотого перетину між стелею і долівкою проходили поверхні столу, скрині, підвіконь, висіла дитяча колиска. На відстані 40—50 см від стелі розміщувалися верхні полиці мисників, різьблені божники для ікон, рамки для фотографій, жердки для одягу. На відміну від шерехатих зовнішніх деталей будинку, поверхні меблів поступово відполіровувалися у ході експлуатації, виявляючи красу текстурного малюнка. Природні кольори темного дуба, смугастої сосни, світлої липи, рожевої верби м'яко гармоніювали з біленими стінами, виразною фактурою декоративних тканин.

Держак жердок орнаментували профілюванням [16]. Геометричні мотиви переважали в божниках і рамках, а скульптурними "кониками" прикрашали мис-

[16] *Самойлович В.* Зазн. праця. — С. 192.



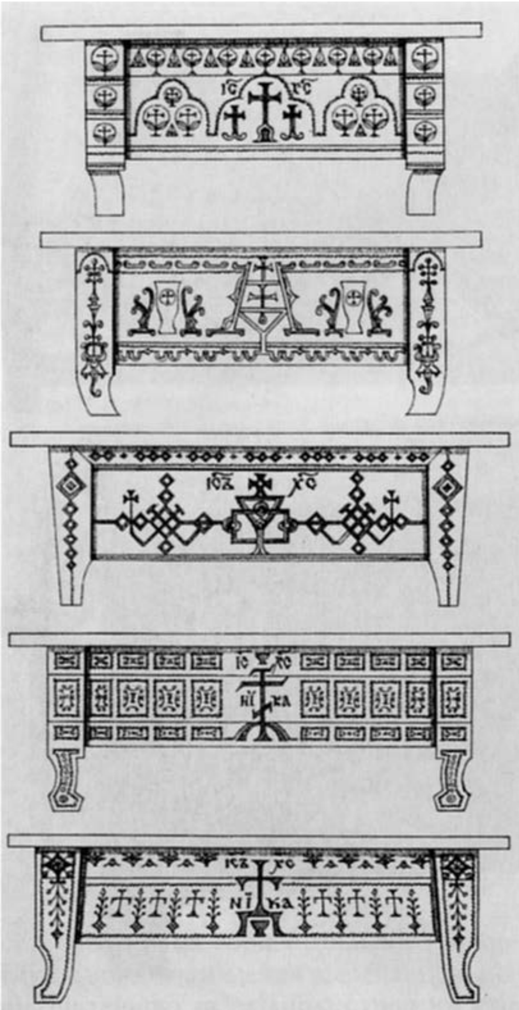
Тарілки з розписом і корці. Дерево, різьблення, довбання. Середнє Подніпров'я. XIX ст. ДМУНДМ.

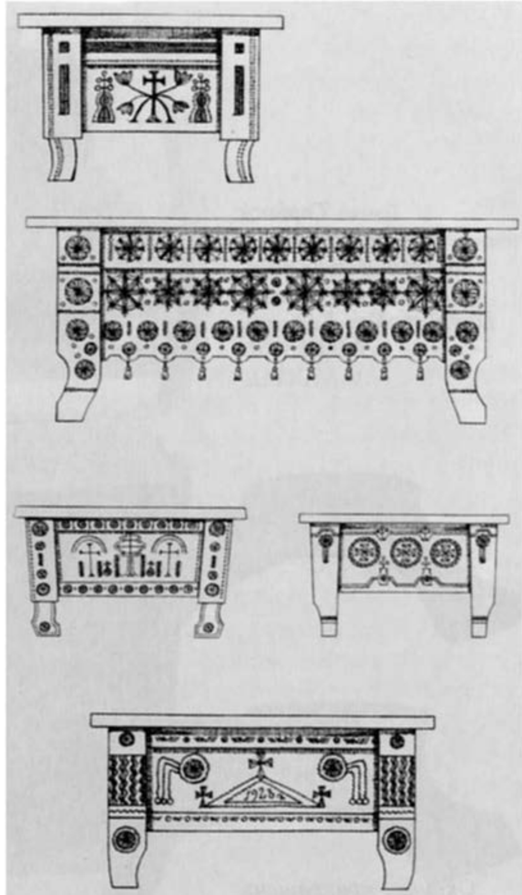
Скриня, прикрашена гравіруванням. Прикарпаття. XIX ст. ДМУНДМ.

ники. Побутування цих оздоб докладно висвітлила Л. Шульгина за матеріалами села Жукинь над Десною, розташованого на межі історико-етнографічної Київщини, Чернігівщини, Переяславщини [17].

На початку XIX ст. коники витесували сокирою (доволі близько до натури) безпосередньо з масивної вертикальної дошки біля порога, що служила опорою для полиць. У середині XIX ст. коники витесують грубіше, схематично, вже без деталізованих очей і вух. У цей час витісування замінюється випилюванням, зображення ще більше узагальнюється, стає кривулькою, круглим або довгастим вирізом. Інколи на ребро мисника накладається планка, перетворюючи виріз на отвір. Угорі ця планка завершується силуетним хрестом чи фітоантропоморфною фігурою, котра зберігає хрестовий обрис.

[17] *Шульгина Л.* "Коник": Прикраса на форму кінської голови та занепад її орнаментальної форми // Матеріали з етнольогії та антропольогії. — Львів, 1929. — Т. XXI—XXII. — Част. I. — С. 117—130.





Орнаментовані столи-скрині та поминальні столи. Бойківщина. Кінець XIX — початок XX ст. Зібрані та замальовані М. Беленем.

Наприкінці XIX — початку XX ст. з'являється новий спосіб: невеличкі коники вирізують окремо з тонкої дошки і потім наставляють на ребро мисникового стояка. Нові наставні коники виконуються найреалістичніше й засвідчують стійкість місцевої традиції. Вона проходить кілька стадій у своєму розвитку, втрачаючи та знову відновлюючи близькість до натури в зображенні кінської голови, що має в цьому регіоні оберегову функцію, котра переосмислюється на естетичну.

Для всієї України типове різьблення на сволоку — головній балці, що тримає стелю; тут розміщували хрест, дату побудови, пам'ятні написи, візерунки. На Наддніпрянщині це здебільшого ряди овоїдів, мотив скрученої мотузки, а над Дністром віддавали перевагу розеткам різної конфігурації, розміченим циркулем.

Різьблені деталі селянського інтер'єру найбільше поширені в карпатській зоні. Специфічними для неї є скрині, зроблені архаїчним способом "у

хребтину", коли кінці дощок запущено у видовбані в каркасі жолобки. Скрині з двосхилою або прямою покришкою схожі на античні саркофаги. Прикрашені вони звичайно ритованими циркульними 6-променевими розетками в різноманітних композиціях. Окремі елементи та поля орнаменту підкреслені чорним, брунатним, рідше жовтим і синім, кольором натуральної деревини.

Більшість дерев'яних побутових речей були довбаними. Ця техніка підкреслює міцність монолітного виробу, красу фактури та природного візерунка звичайно м'яких порід — липи чи верби. У простому, здавалося б, довбаному посуді треба було розв'язувати, в принципі, ті ж мистецькі завдання, що і в скульптурі. Художній образ будувався тут на контрастному протиставленні спокійної форми місткості та енергійних обрисів держаків, виступів для підвішування, стопорів для покришок. Композиція бувала симетричною (ступки, дворучні ковші, ваганки, ночви, церковні скарбнички) і асиметричною (ковганки, салотовки, корці, мірки, черпаки). Видовбували й дерев'яне взуття, яке взували, пораючись у хліву.

З відрізків трухлявих колод, вибираючи гнилу середину, виготовляли посуд із вставним дном — конови, липівки на мед, боклаги тощо. Ця техніка вимагає достеменного знання технології, точного розрахунку і тонкого відчуття матеріалу. У видовбаний таким чином вогкий циліндр округлого, еліптичного чи гранчастого перерізу вставлялося на уторах сухе дно. Висихаючи, дерево міцно його охоплювало, внаслідок чого виходив напружений, трохи розширений донизу силует виробу, який доповнювався різьбленими деталями — ручкою, замком. Поперечний напрям волокон у вставному дні робив посудину водонепроникною, а натуральна поверхня стовбура, очищеного від кори, надавала йому в повному значенні слова природної пластичності.

Притика до ярма. Слобожанщина. XIX ст. ДМУНДМ. Фото К. Променицького.

При виточуванні тарілок, мисок, веретен, макогонів тощо майстер, навпаки, оперує правильними стереометричними об'ємами. Головний художній акцент припадає на тектоніку мас, красу

Поличка-божник, прикрашений виїмчастим різьбленням. Середнє Подніпров'я. XIX ст. ДМУНДМ.

профілів і пропорцій. Дизайнерські принципи виразності, естетизація технічних прийомів ще більшою мірою присутні в бондарстві, де підкреслюється краса конструкції, чистої роботи. Заготовляючи клепки, бондар повинен безпомилково розрахувати пропорції майбутньої діжки, кадуба, шаплика, бодні, коновки. Важлива роль належить лозяним обручам з гарно вирізаними "замками". Вони контрастують з вертикальним ритмом клепок, який без цих горизонталей був би надто одноманітним, гармонійно розчленовують виріб.

Цікавою галуззю є ложкарство, де скульптурна досконалість форми органічно випливає з максимальної технічної надійності й експлуатаційної зручності. При всіх реґіональних особливостях спільною для українського народного ложкарства є художня правдивість у роботі з деревом, яке ніколи не застосовується для наслідування металевих форм. Основний засіб виразності — зіставлення округлого, яйцевидного, наближеного до трикутника черпака з довгастим держаком, енергійне з'єднання обох частин пружною реброподібною шийкою.

Кінець держака часто мав профільоване завершення — зображення риб'ячого хвоста, хреста, пальців, складених для хресного знамення (щоб не забути помолитися перед обідом). Особливо пишно декорувалися парні весільні ложки. У Звенигородському музеї (тепер Черкаська обл.) у 1930-ті рр. зберігалися ополоники виразної традиційної форми з пласким виїмчастим орнаментом на держаках і деталізованими скульптурними зображеннями крутого рогого вола, барана, півня і вовка, виделки та занози з голівками у вигляді цапів [18].

Побутові вироби Наддніпрянщини прикрашені здебільшого виїмчастим різьбленням. У ньому всього лише три першоелементи: гравірована лінія, трикутник і видовжена заокруглена "сливка". Всі вони могли виконуватись одним різцем-косяком із скошеним лезом. При гравіруванні спочатку різали лінію, потім її підрізали зліва і справа ще двома паралельними лініями, вибирали між ними стружку, й утворювалася виїмка гострокутного профілю.

Подібним чином різали "сливку", хіба що середня порізка мала неоднакову глибину: більшу посередині й меншу по кінцях. Потім з обох боків деревину підрізали у формі сегментів і вибирали. Для трикутника робили два перпендикулярні врізи косяком. Деревину між ними так само підрізали й вибирали в напрямі від мілкого до глибокого в кутку, в результаті чого виходила виїмка у вигляді нерівногранної піраміди. Трикутна виїмка у формі правильної піраміди вибиралася трьома однаковими врізами. Для підкреслення візерунка його подеколи задимлювали свічкою, то-

[18] Фото 1933 р. (негатив № 1656/477) зберігається у фототеці відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ.

нували сажею або вугіллям, змішаними із жиром.

Усі численні "мотиви-слова" наддніпрянського різьблення є комбінацією отих головних "елементів-звуків". У великих речах, крім того, могли застосовувати нігтьовидне долото, в середині виїмок часом залишали круглі горошини, які утворювали інколи паралельні й концентричні кола, що типово для Полтавщини.

Головне місце в композиціях належало розетці — символові небесного світила. У кожної свій характер: спокійний і зосереджений, динамічний і променистий. Поруч із центральною розеткою — сателіти, що відбивають її форму й енергію. Їх уявні орбіти позначені лініями мережок, де гострі неспокійні елементи контрастують з округлими, м'якими.

Народні різьбярі майже не користувалися лінійкою і косинцем, довіряючи руці, зорові, відчуттю. Їм удавалося підкреслити, одухотворити матеріальну красу речовини, знайти таке співвідношення форм, протилежних за масою, силуетом, характером, коли вони не просто виразно виявляють свою первинну естетичну сутність, а й дають усі разом нову декоративну якість.

Суцільне декорування речей трапляється в наддніпрянському різьбленні як виняток. Правилом є узгодження декору з функцією предмета, чия поверхня не вкривається орнаментом, а скоріше організовується ним. Зокрема, не орнаментували робочої поверхні, що її торкалася рука користувача. Масивний довбаний посуд оздоблювали глибшими порізками, ніж тонкостінний точений або бондарський.

У музичних інструментах прикрашали розетками резонатор деки бандур, скрипок, цимбалів, профілювалися отвори сопілок для полегшення тактильного орієнтування. Та головним засобом вираження було поєднання полірованої деревини різних порід з металевими і шкіряними деталями. Рясний декор — інкрустований, різьблений і мальований — з'являється в добу занепаду народного мистецтва.

Геометричними мотивами, закомпонованими поздовжніми чи поперечними смугами, скромно прикрашали праники для прання, щедріше — рублі для прасування, рамки для фото, шухляди столів, ярма. Вузькі полички для ікон — божники найбагатше різьбили на Чернігівщині. Дрібний геометричний орнамент обрамовував гравіровані голгофські хрести із знаряддям тортур Христових, зображення священних древес і книг, українських трибанних церков та геральдичних двоголових орлів. Орли, до речі, — датуюча ознака, бо на початку XIX ст. їхні вузькі крила широко розпростерті, натомість пізніше компонуються компактніше біля тулуба.

На Київщині візерунки божників не були такими дрібними, як на Чернігівщині, геометричні мотиви поєднувалися з рослинними, частіше зберігалися ділянки незайманого тла [19]. Ті ж елементи різьблення на Полтавщині — більші, композиції просторіші, більша мистецька роль належить фону, як і у вишивці чи килимарстві. Різьблення Правобережного Полісся відзначається меншою заглибленістю в деревину, стриманістю декору, простими розетками. Тут більше застосовують гравірування, різьбу штампом, бондарські прийоми декору.

Збережена донині стилістика гуцульського різьблення сформувалася на зламі XIX—XX ст. і помітно відріз-

[19] Українське народне мистецтво: Різьблення та художній метал. — Київ, 1962. — Таб. 27, 36—37.

няється від попереднього періоду. Найдавнішим прикарпатським зразкам, які дійшли від XVIII — початку XIX ст., властива гранична простота масштабного візерунка й техніки його виконання. Тоді застосовували переважно гравірування, нігтьовидні порізки, тонування. Неглибоке вибирання тла навкруги деяких елементів надавало їм рельєфності. Типові для карпато-балканської пастирської культури різьблені сідла — тарниці, циліндричні ковші з широкими плаcкими держаками, зроблені із суцільного шматка деревини, всілякий довбаний і бондарський посуд.

Розвиток промисловості, транспорту, туризму сформував нового споживача гуцульського різьблення — міського колекціонера, породив сувенірне виробництво, котре все менше нагадувало традиційне, для побуту. Це роздвоєння помітне вже у творчості Ю. Шкрібляка (1822—1884), визнаного сучасниками найкращим гуцульським різьбярем. Його талант надає досконалості звичайним ужитковим речам горянина — сідлу, топірцю, боклазі, порохівниці. Тут збережений органічний зв'язок утилітарного та образного. Ощадливий декор утверджує, підкреслює пластику форми, перетворює сусідні поверхні незайманого тла на активний компонент орнаменту. Проте в його пізніх творах орнамент тяжіє до самодостатності, губиться узгодженість між ним і формою.

У продовжувачів Ю. Шкрібляка (подібно до різьбярів земського періоду на Наддніпрянщині) все частіше спостерігається відмова від активного тла, з'являється тенденція до здрібненої ювелірності, перевантаження декором. Звужується асортимент, який поступово зводиться переважно до шкатул-касеток і тарелів.

Але ці втрати супроводжуються знахідками: розширюється коло засобів вираження, розробляються нові мотиви та композиції. Служба гуцула в австро-угорській армії познайомила його з етнокультурною багатоликістю імперії Габсбургів. Саме тоді поширюється в Карпатах інкрустація перламутром, бісером, іншими кольоровими матеріалами [20], виникають проблеми колориту й тональності. Їх успішно розробляли Марко Мегединюк (1842—1912), який за станом здоров'я займався виключно інкрустацією, та Василь Девдюк (1873—1951). Останній запровадив нові способи фарбування деревини, застосування політури, створив яскраво-декоративний стиль і вимагав від учнів надзвичайної акуратності в інкрустації та різьбленні [21].

Перші значні деревообробні майстерні Наддніпрянщини відомі в цей час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчуці, Переяславі. Там здебільшого робили на замовлення іконостаси, меблі, всілякі архітектурні деталі в стилях бароко, класицизм, модерн. Славилася майстерня Федота Юхименка у Великих Будищах Полтавської губернії, де навчалося чимало молоді, зокрема, найвідоміший згодом на Полтавщині різьбяр Василь Гарбуз (1882—1972) [22].

Ці майстерні й засноване 1870 р. полтавське губернське ремісниче училище розширювали технічне озброєння майстрів із селян. Але, залежні від міського ринку, вони не могли ставити за мету продовження народних традицій, які ще жевріли у виготовленні різьблених оздоб житла, побутового посуду.

---

[20] Вона дуже подібна до тодішньої боснійської. Див.: Peasant Art in Austria and Hungary. — London, 1911. — Fig. 526, 530.

[21] *Кратюк О. А.* Різьбяр по дереву Василь Девдюк // НТЕ. — 1975. — № 4. — С. 61—65.

[22] *Лапа В. П.* Полтавські різьбярі Яків Халабудний, Василь Гарбуз. — Київ; Харків, 1937.

Юрій Шкрібляк. Цукерниця. XIX ст. Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини ім. Є. Сагайдачного.

Юрій і Микола Шкрібляки. Раква та пляшка. Дерево, різьблення. Друга половина XIX ст. ЛМЕХП. Фото М. Сопоцька.

Художня деревообробка в Україні XIX ст. обіймала доволі контрастні за асортиментом і стилістикою сфери. Це, по-перше, виготовлення звичайних предметів селянського вжитку, де мистецький образ випливав із ужиткової доцільності, виявляв природну красу деревини, технічні прийоми були водночас і засобами художнього вираження (деталі меблів і архітектури, посуд, інші побутові речі). Друга сфера — наївна творчість (передусім у скульптурі): у фігурах каплиць та придорожніх хрестів, оздобленнях вуликів, антропоморфних фрагментах архітектурного різьблення, світильників тощо. Третя сфера — міське ремесло. У виготовленні церковних предметів воно сягає візантійської тра-

диції й трактує деревину як технічний матеріал, майже не використовуючи його власні естетичні властивості. Так, у мініатюрно різьблених хрестах деревина уподібнюється кістці, бо дрібна деталізація не дає "грати" фактурі й текстурі матеріалу. Ажурні різьблені іконостаси схожі на відлиті чи карбовані з металу, бо фітоморфне плетиво візерунка байдуже до волокнистої структури стовбура, різьблена поверхня наглухо загладжена ґрунтом і вкрита позолотою чи розписом.

6.7. Лозоплетіння

Художньою специфікою плетіння є орнаментальність самої конструкції. Переплетення в різних комбінаціях пагонів лози, рогозу, коренів, соломи, жмутів трави, смужок лика, лубу, дранки тощо створює конструктивну основу й одночасно утворює ритмічний візерунок. Інколи складну просторову структуру мають не тільки об'єми кошиків, посуду, взуття, а й самі їхні стінки, доступні наскрізному огляду. Подвійне значення має в плетінні й фактура. З одного боку, це поверхня матеріалу: лискучої лози, матового зморшкуватого рогозу, світлоносної соломи, шерехатих дранки і лубу тощо. З іншого — поверхня виробу, естетична характеристика якої варіюється залежно від техніко-художніх особливостей: товщини дубців, джгутів, ширини стрічок, порядку їхнього переплетення, пропорцій і ритміки, густоти чи розрідженості, пружного або вільного натягу.

Завдяки загальнодоступності та високим утилітарно-декоративним можливостям, плетіння вже від неоліту широко застосовувалося в ужитковому мистецтві всіх народів. З доби бронзи в Середземномор'ї відомі постілки і кошики з джгутів м'якого матеріалу: трави, соломи, льону, папірусу тощо. При виготовленні посудин джгути накладали один на другий кільцями і скріплювали поперечним зв'язуванням. Археологічні розкопки античних міст, зокрема в Північному Причорномор'ї, свідчать про поширення в цей період плетіння між каркасними ребрами та різноманітність форм виробів і способів їх виготовлення, часто споріднених із зразками українського лозоплетіння нового періоду [1].

Якщо на півдні України здавна використовували пагони верби, ліщини, винограду, липи, бузку, тополі, то характерним матеріалом Полісся було коріння сосни і ялини. Численним місцевим виробам XIX — початку XX ст. знаходимо аналоги в Новгороді XIII—XV ст. [2] Найдавнішою пам'яткою українського лозоплетіння є експонат з Роменського музею Сумської області — відро, датоване XVIII ст. [3]

Різноманітні практичні потреби суспільства, регіональні й локальні традиції виробили широкий асортимент українського лозоплетіння. У середині XIX ст. існували довершені прийоми плетіння при виготовленні архітектурних конструкцій, транспортних засобів, предметів хатнього вжитку, рибальського знаряддя, деталей одягу, іграшок, речей обрядового призначення тощо.

[1] *Сокольский Н. И.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. — Москва, 1971. — С. 244—256.

[2] *Колчин Б. А.* Новгородские древности: деревянные изделия. — Москва, 1968. — С. 30, таб. 38, 80; *Сагайдак М. А., Селивачев М. Р.* Указ. соч. — С. 134—136.

[3] НТЕ. — 1970. — № 6. — С. 106.

Неодмінною ознакою українського села були різноманітно плетені огорожі (ліси, плоти, тини). Плетінням користувалися й при спорудженні клунь, стаєнь, хлівів та інших господарських будівель, а часом і житла. В усіх регіонах побутували плетені насади, котрі збільшували корисний об'єм воза чи саней [4]. Асортимент українського народного лозоплетіння включав дитячі люльки, всіляке рибальське знаряддя [5], намордники для телят, хатній та інший господарський посуд [6].

Масовим промислом було виготовлення брилів. У Чугуєві на Харківщині їх (а також кошики для шовковичних коконів) "з надзвичайним мистецтвом" плели з лози і коріння шелюги, прикрашали розфарбовуванням [7]. Солом'яні брилі вироблялися кріпаками майстерні в Богоявленську Олександрійського повіту Херсонської губернії [8]. Чоловічі (а на Буковині й дівочі) головні убори з житньої соломи були поширені також у західних областях. Один із найбільших осередків їх виготовлення — околиці Хуста на Закарпатті. Брилі, капелюшині, крисані, солом'яники шили із стрічок, виплетених технікою в зубці, в кіску тощо. Форми капелюхів різнилися шириною крисів, висотою наголовків, пропорціями циліндричних, конічних, опуклих об'ємів [9].

Стадіально найдавнішою технікою (переплітаючи солом'яний джгут лозою) виробляли коробки-сівачки, кошелики-хлібниці, вулики, пекарські кошики, величезні солом'яники (кошелі), що вміщували кільканадцять пудів збіжжя, коверзуни, шияни, за формою подібні до керамічних місткостей — глечиків, слоїків, горщиків. Та й техніка ця дещо нагадує ліплення глиняного посуду без гончарного круга. В них тримали сипучі матеріали, у жнива використовували і як термоси для води.

Такі матеріали, як дранка із сосни, дуба та іншої деревини, березовий берест, використовувалися передусім у поліських районах. Там же в заболоче-

---

[4] Кобоші (Слобожанщина), кошелі та постільники (Чернігівщина), колупішки (Львівщина), півкішки (Лемківщина) і т. ін.

[5] В Остерському повіті Чернігівської губ. побутували, наприклад, конусоподібні коші, біконічні купки, що ставили на болоті під лід на в'юнів, округлі садки, широка шия котрих зроблена так, щоб риба заходила й не могла вийти, круглі кошелі з кришками з неочищеної лози, призначені для уловленої риби та ін. (інформація Г. Кучер, с. Хотянівка; М. Литвиненко, с. Осокорки; К. Ковтун, с. Троєщина).

[6] Болцанки — оплетені лозою скляні бутлі (Південь і Слобожанщина); каганці — намордники для худоби (Бойківщина); опалочки — посудини на печиво з тонкої розщепленої лози, рогозянки — капці з рогозу (Півд.-Зах. Львівщина); видовжені неглибокі кошари і округлі кошарики, дзвоноподібні вулики "кимаки" (Закарпаття) і т. ін.

[7] *Лаврентьев Г.* Хозяйственные заметки при приезде в г. Чугуев // Журнал Министерства государственных имуществ (далі — ЖМГИ). — 1851. — Т. IV. — Ч. 38. — С. 51—60.

[8] Ці відомості викладаємо за неопублікованим рукописом Б. Бутника-Сіверського про літературні джерела (до 1861 р.) з українського народного мистецтва, що зберігається у спадкоємців автора. На с. 183—184 наводяться дані про відзначення премією в 10 крб. сріблом Авакума Корняка, 14-літнього кріпосного майстра цієї майстерні, яка належала генерал-майорші М. Роднінській (Херсон. выставка сельс. произвед. 1853 г. — ЖМГИ. — 1854, отд. II. — С. 39, 65).

[9] *Кобільник В.* Матеріальна культура с. Жукотин // Літопис Бойківщини. — 1937. — № 9. — С. 97—98; *Матейко К. І.* Головні убори українських селян до початку XX ст. // НТЕ. — 1973. — № 3. — С. 47—54; *Матейко К. І.* Український народний одяг. — Київ, 1977. — С. 125—129, 132—133, 144, 185, 197; *Николаева Т. М.* Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье. — Киев, 1988. — С. 7, 70, 142, 188, 216; *Павлович Ю. Ю.* Замальовки селянського одягу Київщини // Відділ рукопис. фондів ІМФЕ, ф. 39-2/11; *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців. — Київ, 1993. — С. 95—99, 180—193, 211—214.

них місцевостях особливо зручним для сільськогосподарських робіт виявилося ликове взуття [10], відоме в Україні від Київської Русі. Ним широко користувалися аж до 1960-х років.

Виготовляли його найчастіше прямим хрестовидним переплетенням [11]. Підошва мала від восьми до кільканадцяти петель (вушок, мочок), крізь які просилювали мотузок (виборсень, волоку, обурень) для прикріплювання до ноги. На початку XX ст. в суміжних з Росією місцевостях (Сумщина, Чернігівщина) починають виготовляти міцні густоплетені лапті-московці із закритими носками, підбиті зі споду вірьовками. В деяких селах виплітали також робоче й повсякденне взуття з мотузок (гуні).

З другої половини XIX ст. земства відкривають майстерні, навчальні пункти з лозоплетіння. Найбільше їх було організовано на Чернігівщині, яка на початку XX ст. посідала перше місце в Росії за поширенням цього промислу [12]. У 22 селах Остерського повіту плетінням займалося 4 519 кустарів, у тому числі майже все доросле населення Микільської та Воскресенської слобідок, Троєщини, Вигурівщини, Осокорків [13], які в наш час входять у міську смугу Києва. Навчальні майстерні працювали в окремих селах 3—5 років.

Здобувши основи ремесла, місцеві майстри згодом самі навчали односельчан. Так формувалися типові для України локальна своєрідність і асортиментна специфіка плетільних промислів, розташованих переважно в сільських місцевостях, ближче до місць заготівлі лози [14].

У 50-ті рр. XIX ст. на Остерщині плели базарні й фруктові кошики, потім — дорожні корзини-кубишки, сундуки. Останні спочатку були прості (в один прут), а потім подвійні або шашечні. Пізніше почали виготовлення дитячих возиків. Завдяки близькому розташуванню до Києва, де закупали лозу й продавали виготовлений товар, провідним осередком промислу стала Воскресенська слобідка, звідки плетіння у 1880-х рр. поширилося на Задесення, в Жукинську волость.

Там спочатку робили тільки кошики й скрині, а після заснування в с. Осещина земської майстерні (1901—1905) — меблі, причому кількість кустарів у цьому селі за 10 років збільшилася від 250 до 366 осіб. Аналогічно проходив цей процес і в менших осередках Остерщини — Бортничах, Княжичах, Вишеньках. Натомість у Ніжинському повіті, навпаки, спостерігався занепад промислу: сировини на місці не вистачало, а її завезення не виправдовувалося через порівняно низьку якість виробів [15].

Безпосередньою причиною відкриття з 1894 р. плетільних майстерень на Полтавщині були розпочаті земством роботи по залісненню шелюгом багатьох

[10] Еквівалентні місцеві назви — верзуни, личаки, поразовники, постоли, щербаки тощо.

[11] Цей спосіб характерний для українців і білорусів Полісся, в той час як для росіян — навскісне переплетення (див.: *Zelenin D.* Russische (Ostslavische) Volkskunde. — Berlin; Leipzig, 1927. — S. 197).

[12] Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевенному производству. — Чернигов, 1914. — С. 32—35.

[13] Там само. — С. 33—46.

[14] *Чернышев Г. А.* Организация и технологические процессы производства мебели из лозы и рогозы. — Киев, 1946. — С. 4.

[15] Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевенному производству. — Чернигов, 1914. — С. 35—38.

тисяч десятин летючих пісків. Як і на Чернігівщині, тут продукували меблі, дорожні й для хатніх потреб корзини, валізи, підвазонники тощо. У Лохвицькому й деяких інших повітах із болотної рослини рогозу виплітали постілки на підлогу, кошики, баули. Названі вироби реалізовувалися на місці, а рогозяні капці для купання й лозяні пляжні кабіни збувалися поза межами губернії, "не дивлячись на крайню дешевину, добре оплачували працю" [16].

Наприкінці XIX — на початку XX ст. лозоплетіння широко розвинулося, досягаючи високого художнього рівня, і в решті губерній: Бессарабській (Аккерманський пов.), Волинській (Кременецький пов.), Катеринославській [17], Київській (міста Київ, Корсунь, Черкаси), Подільській (Вінницький пов., села Великі Хутори, Дзвониха, Сокиринці, Щирок, Щитки), Харківській (Зміївський і Охтирський пов., профшкола лозоплетіння (1909) в Боромлі) [18], Херсонській [19]. Значною мірою цьому сприяло Київське кустарне товариство (1906—1916), організуючи ледь не по всіх українських землях Російської імперії кустарні склади, виставки, розпродажі, надаючи позички і допомогу майстерням, премії окремим майстрам [20].

Відкриваються школи лозоплетіння і на західноукраїнських землях — на Закарпатті (Іза, кінець XIX ст.), Покутті (Джурів, 1892), Буковині (Сторожинець, 1891), а на початку XX ст. — у Львові та Яворові [21]. За даними Львівської ремісничої палати, в Східній Галичині налічувалось у цей час 1000 кустарів, які виробляли кошики [22]. Значна кількість пам'яток XIX — початку XX ст. підтверджує поширення багатьох технік плетіння в карпатській зоні й Західному Поліссі, наявність виробів різного функціонального призначення з лика і стружки, кори й лубу, лози, рогозу, листя кукурудзяних качанів, соломи, що використовувались як у сільському, так і в міському побуті [23].

Один із найбільших осередків західноукраїнського плетіння — Яворівщина

[16] Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии. — Санкт-Петербург, 1912. — С. 42—43; *Погрудов А. Д.* Кустарная промышленность России, ее значение, нужды и возможное будущее. — Санкт-Петербург, 1901. — С. 10.

[17] Прейскурант корзин и плетеной мебели паньковской фабрики корзиночных изделий князя Николая Петровича Урусова. Адрес: гор. Верхнеднепровск, Екатеринославской губ., с. Паньковка. — Екатеринослав: типоцинкография Густава Берс, б/г. — 95 с., ил.

[18] *Лозовский В. В.* Корзиноплетение и дорожное производство в Харьковской, Курской, Рязанской и др. губ. // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. — Санкт-Петербург, 1900. — Т. VI. — С. 343—367.

[19] Сборник Херсонского земства. — 1903. — № 11. — С. 303—304 (джерело вказане В. В. Малиною).

[20] *Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П.* Київське кустарне товариство // НТЕ — 1987. — № 4. — С. 39—44. Крім поданих у цій статті, Ю. П. Лащук люб'язно вказав нам іще ряд архівних матеріалів із лозоплетіння.

[21] *Дацун П. І.* Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР: Довідник. — Київ, 1986. — С. 89—93; *Максисько Т. С.* До історії львівської школи художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва // Українське мистецтвознавство. — Київ, 1971. — Вип. 5. — С. 110—121.

[22] *Кожолянко Г.* Поселення та житло українців Івано-Франківщини та Буковини. — [Едмонтон], 1992. — С. 83.

[23] *Будзан А. Ф.* Народні художні промисли Бойківщини // Народні художні промисли України. — Київ, 1979. — С. 11; *Горинь Г. Й.* Лозо- і коренеплетіння // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — Київ, 1983. — С. 122—123; *Козакевич М. З.* Дерев'яний посуд та вироби з лози, рогози і соломи // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР. — Київ, 1956. — С. 100—113.

Львівської області [24], де цей промисел набув масового поширення ще наприкінці XIX ст. Тоді лише в м. Яворів 215 сімей виробляли різні предмети із цілої та розділеної лози і з ликових пасочків, а 52 — виплітали мати. У с. Наконечне з лика виготовляли решета й коші [25], а з лози, крім кошів, колупішки для возів і саней, солом'яні ємкості на збіжжя, килимки, капелюхи тощо. У с. Вільшаниця переважно спеціалізувалися на погонному матеріалі — пасочках, стрічечках, метрах, що використовували для капелюхів, килимків, кошиків, декорування меблів, а також експортували за кордон.

Ремісничі школи, земські майстерні й фабричні мануфактури сприяли використанню високоякісних сортів лози, освоєнню раціональних способів плетіння і кращих європейських зразків. Інновації згодом фольклоризовувалися, набували місцевої специфіки й ставали органічними складовими регіональної народно-побутової культури.

Відсутність достатньо повних колекцій українського лозоплетіння в музеях і початковий стан опрацювання джерелознавчої бази поки що не дозволяють визначити місцеві стилістичні особливості цього виду декоративної творчості XIX — початку XX ст., як це частково вже зроблено стосовно новітнього періоду [26].

Все ж, порівнюючи давні вироби з новочасними, можемо стверджувати, що вже тоді сформувалися такі прийоми, як чергування різних способів плетіння [27], естетичне осмислення конструктивно-функціональної деталі як засобу художньої виразності [28], суто орнаментальні оздоби, тонування й фарбування лози.

Показово, що і наприкінці XX ст. провідними центрами українського лозоплетіння залишаються ті ж названі в цьому розділі місцевості. Застосовуються ті ж способи (простий, густий, дугастий) і техніки, зокрема віконця, в зубці, у кіску, в кружки, мотузок, в прутик тощо. Форми виробів XIX — початку XX ст. виявляються у своїй основі стійкими, хоч і надалі видозмінюються разом з побутовими умовами, мігрують, оновлюючись у конкретних осередках і несучи ознаки своєрідного почерку окремого майстра.

---

[24] *Чугай Р. В.* Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — Київ, 1979. — С. 127—138.

[25] Найтонші (до 1 мм) стрічки, дерті з дубового, кленового та іншого лубу, називалися паперовими. Для них вибирали однорічні дерева, поділяли кожне на планки шириною до 0,5 см. Потім майстер тримав у зубах кінець планочки і великим пальцем правої руки регулював поділ на все тонші рівні стрічки. Все це робилося без ножа, часто всліпу (*Чугай Р.* Вказ. праця. — С. 133—134).

[26] *Селівачов М. Р.* Українське народне лозоплетіння // НТЕ. — 1987. — № 3. — С. 41—50.

[27] Наприклад, стінки корзин випліталися на Остерщині простим переплетенням, а верхній край та підставка — потовщеною косичкою ("калач", "кант"), що зміцнювало виріб і надавало йому тектонічної завершеності. В місцевих "дірковастих" корзинках ажурна верхня кромка була із зігнутих посередині нáтичок, окорéнки яких устромлені між палок дна, а хвостики заплетені "косою" над першим "воєм" простого переплетення.

[28] Наприклад, "заплéт" — ажурний візерунок, утворений з'єднанням обручевого каркаса (дужки) з ребрами — кóлишками, що оперізують дно кошовок (кошолок) Північної Харківщини, Сумщини, Чернігівщини; личмáн (Лівобережжя), або хрестовання (Правобережжя), — конструктивна деталь і водночас оздоба корзини в місці перехрещення двох каркасних обручів. Їх жорстко скріплюють під прямим кутом, спірально обплітаючи обидва середохрестя лозою ("заплітають личман"). Між середохрестями заправляють кінці ребер сферичного дна корзини, які наостанок переплітають лозою.

6.8. Декоративне малювання

Цей вид мистецтва, як і лозоплетіння чи вишивка, не потребує устаткування. Незначна в ньому і роль технічних навичок. Мінімумом засобів навіть не дуже вправний, але здібний від природи виконавець досягає мистецької виразності. Художній образ у декоративному розписі залежить і від характеру декорованої поверхні, матеріалу та інструментів. Адже той самий мотив зовсім інакше сприймається, намальований трав'яним квачиком на вибіленій стіні, волосяним пензлем — на паперовій шпалері чи щетинним — на дерев'яній поверхні скрині, мисника, віконниці, тарілки. Білі площини з елементами розпису візуально здавались яснішими. На такому тлі менше були помітні нерівності ґрунту, плями й подряпини. Фарбовий шар приховував дефекти деревини, робив її довговічною.

Про найдавніші на території України стінописи можна судити за глиняними моделями житла трипільської культури: вікна й двері виділені бордюром, а зовнішні й внутрішні стіни орнаментовані концентричними колами, паралельними чорними з білим контуром смугами на оранжевому тлі [1]. Сліди стінописів знайдені в Канівському поселенні полян, городищі Новотроїцькому та інших. Їх наносили на глиняну обмазку, щороку замінювали новими [2]. Словесний фольклор і літературні джерела рясніють згадками про стінописи Наддніпрянщини. Та тільки наприкінці XIX ст. це явище фольклорної культури, на думку дослідників, набуває масового поширення, зразу ж після чого почалася його наукова фіксація [3]. У XIX ст. ареал стінописів охоплював усі лісостепові райони (до широти Києва), співпадаючи із зоною поширення біленого ззовні житла. Часом і рублені, без обмазки хати Київщини та Полтавщини розмальовувалися безпосередньо по дерев'яних стінах [4]. На формування народних малювань Правобережної та Лівобережної Наддніпрянщини помітно вплинуло барокове мистецтво, що бурхливо розвивалося тут у XVIII ст. й лишило слід у живописному трактуванні настінних орнаментів, здебільшого квітково-рослинних [5].

Фітоморфні мотиви й християнські символи посідають провідне місце в українському декоративному малюванні та й в усій орнаментиці українців. Чимало геометричних мотивів осмислюються в їхніх народних назвах через уподібнення рослинним реаліям. Зигзаг — це хміль або ламане дерево, низки ромбів — огірочки, грона трикутників або квадратів — виноград, калина.

Взагалі більшість українських народних візерунків незалежно від обрисів мають фітоморфні назви. Для порівняння: орнаментальний фонд осетинів ледь не наполовину складається із спіральних баранячих, бичачих і козлячих ро-

[1] Энеолит СССР. — Москва, 1982. — С. 209, 248.

[2] *Тищенко О. Р.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — Київ, 1983. — С. 34; *Хвойко В. В.* Городища Среднего Приднепровья, их значение, древность и народность // Труды XII археологического съезда в Харькове. — Москва, 1905. — Т. 1. — С. 93—104.

[3] *Найден О. С.* Орнамент українського народного розпису. — Київ, 1989. — С. 10—16.

[4] *Юрченко П. Г.* Народное жилище Украины. — Москва, 1941. — С. 75; *Мишківська Т.* Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині // Хроніка археології та мистецтва. — Київ, 1930. — Ч. 1. — С. 41, 43.

[5] *Уманцев Ф. С.* Народні розписи // ІУМ. — Київ, 1970. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 299.

гів [6]. Помітно ширший спектр зооморфного назовництва у молдаван — найближчих родичів українців щодо народного мистецтва.

Пояснюємо це аграрним характером україно-руського етносу, вихованням його на Святому Письмі, де рослини та різні фази їхнього розвитку правлять за основний матеріал при витлумаченні віровчення. До речі, уявлення про те, що життя цілого світу подібне до життя рослин, відродилось у європейській філософії XIX ст. (Фіхте, Шеллінг, Гегель), у чому вбачають поворот від акцентування абстракції до ствердження примату життя над теорією [7].

Для україно-руської ментальності рослина завжди була головним і наочним полісемантичним символом. Кожного разу, як тільки створювалися для того умови, пишна рослинна орнаментика по-новому вибухала в народній творчості України-Русі — у XVI, XVII, XVIII, XIX і XX ст. Розписи дозволяють втілювати фітоморфні зображення з найбільшою свободою від технічних обмежень, які висувають килимарство, вишивка, ткацтво, не кажучи вже про різьблення чи метал.

Отож, улюблені мотиви нашого декоративного малювання — квіткові. Для селянина цвітіння — найважливіша пора, бо визначає, чи зав'яжеться на квітці плід, а чи зав'яне вона пустоцвітом. Отак і в людському житті закладається "в квітучому віці" все те, що належить звершити на віку. Народна пісня уподібнює дівчину та її коханого пишному квіту, а запорізького лицаря Максима-козака Залізняка — повній рожі. Зів'ялий квіт означає розлуку, смерть. І в цьому ж ряду Шевченкові порівняння: "думи мої — квіти мої, діти...", "моя пташка — мій маковий цвіте", "мій братику — королевий цвіте". Ось чому в селянському сприйнятті світу квітка — місткий символ і засіб поетичного вираження. Це усміх рослини, знак її глибинної суті, середина й вершина щорічного циклу розвитку від насінини до плоду, що дасть нове насіння.

Автентичних зразків українських народних стінописів XIX ст. не збереглося. Проте літературні свідчення й графічні матеріали дозволяють зробити висновок, що стінописи найчастіше мали композицію так званого канделябрового орнаменту, що походить від образу Древа життя ("вазон"), фриза з хвилястим стеблом ("бігунець", "хмелик"), округлого "віночка". Ззовні стіни розмальовували більш узагальнено, лаконічно. Всередині — деталізовано. В обох випадках підкреслювали конструкцію. Найпростіший прийом — просочування дерев'яних стін нафтовою ропою з обмащенням крейдою законопачених місць прилягання колод [8]. Кольором виділялася призьба. Фриз опоясував хату попід стріхою, квіткові мотиви розміщувалися над вікнами та дверима. За допомогою розписів житлові й господарські споруди садиби пов'язувалися в ансамбль, акцентувалося функціональне призначення кожного архітектурного об'єму.

Щедріше за все декорували комин, саму піч, а часом і її заслінку. Це можна пояснити особливою роллю печі у фольклорній культурі, реліктами культу хатнього вогнища. Скромніше прикрашали простінки й сволок, інколи — ма-

---

[6] *Барладина К. А.* Орнамент народной вышивки Северной Осетии (Автореф. дис... канд. искусствоведения. — Дзауджикау, [1959]. — С. 62.

[7] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. — Нью-Йорк, 1991. — С. 53.

[8] *Добрянська І.* Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — Київ, 1954. — С. 47.

Ікона Почаївської Божої Матері. Київщина. XIX ст.

зану глиною долівку. В бідних хатах запільний куток могли розмалювати імітацією килима.

Якщо українським народним стінописам XIX ст. властиве площинне трактування зображення і обмежена палітра, то в малюванні по дереву колорит багатший, часто трапляються об'ємні форми, здебільшого на Наддніпрянщині. Стінописи виконувалися здебільшого самими господарями хати мінеральними та рослинними барвниками. Розмальовування ж олійними фарбами скринь, мисників, посуду тощо було справою сільських і містечкових професіоналів, інколи пов'язаних з іконописним промислом.

Народний іконопис по дереву був особливо розвинений на Київщині та Чернігівщині. Зокрема, сотні майстрів працювали в Києві та на підкиївській Куренівці. Твори їхні продавалися в со-

рока одній іконній лавці [9]. Для них характерні емоційна щирість, локальний колорит, графічне трактування форм. Іконографія включала здебільшого зображення благословляючого Христа, Києво-Печерської та Почаївської Божої Матері, святих Юрія Змієборця, Миколая, Варвари, Івана-воїна, Юстиліана, трактованих деталізовано або в скорописній манері.

Народні майстри Київщини та Чернігівщини використовували замість ґрунту тонкий шар клею, внаслідок чого крізь фарбу проглядала текстура деревини. Таким чином, образ був органічно пов'язаний із властивостями матеріалу, на якому він виконаний, на відміну від класичного іконопису, де дошка ізольована від фарби шаром левкасу. На Черкащині та сусідній Вінниччині траплялися народні ікони, намальовані не темперою на дошці, а олією на полотні з використанням прийомів академічного малярства [10].

Квіткові оздоби ікон часто виконані тими ж мистецькими прийомами, що й на скринях, мисниках, посуді. Домінують червоно-зелені співзвуччя з додаванням жовтого та білого, здебільшого на вохристому, брунатному тлі.

Поширення олійних фарб у сільському побуті співпало в часі з подорожчанням деревини. Доводилося застосовувати в одному виробі матеріал різних порід, інколи з дефектами, що приховувалися суцільним фарбуванням. Розписи звичайно контрастували із тлом. Квіти, пуп'янки й листя пожвавлювалися енергійними мазками-скалками, що накладалися світлими фарбами поверх темних [11].

Основною сферою застосування народного малювання на дереві були в XIX ст. весільні скрині, своєрідні ледь не в кожному реґіоні [12]. На Київщині звичайною деталлю симетричних квіткових композицій на чорному чи зеленому тлі були вазоноподібні посудини. Найхарактерніша ця риса для Уманщини. Такі композиції зустрічаються і на Полтавщині. У її північних районах тло скринь здебільшого коричневе. В південних воно розбите на прямокутні вертикальні поля, кожне з яких зайняте самостійною квітковою композицією, здебільшого виконаною темними фарбами: синьою, зеленою, фіолетовою.

Скрині Остерського повіту Чернігівщини мали широку кайму. В центрі передньої стінки розміщували ромбовидний мотив, у який вписувалася ваза з півоніями.

Для Поділля типові намальовані широкими мазками білі, червоні, сині квіти, легко оконтурені на темно-зелених чи, рідше, брунатних скринях. На Волині часто малювали дерево, фланковане постатями лева й левиці в оточенні різних зел, лілій та тюльпанів на вишневому чи брунатному тлі. Темно-вишневе тло й квіткові композиції з вазоном, виконані гарячими тонами (жовті різного насичення, червоні в сполученні з білим і зеленим) характерні для м. Яворів на Львівщині.

На темному тлі скринь Північної Буковини графічно зображували червоне серце з квітковим заповненням, обрамоване віночком і стеблами з квітами.

---

[9] *Попова Л. М.* Народная иконопись Украины XIX века: Автореф. дис... канд. искусствоведения. — Ленинград, 1985. — С. 12—14.

[10] Там само.

[11] Українське народне мистецтво. Живопис. — Київ, 1967. — Таб. 6—20.

[12] Висвітлюючи їхню територіальну специфіку, користуємося працею Р. П. Гарасимчука "Народне малювання", опублікованою в "Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва". — Львів, 1969. — С. 95—99.

Мальована скриня. Надднiпрянщина. XIX ст.

У південних та західних районах малювали великий геометричний мотив, подібний до різьблення на гуцульських скринях.

Тонкий рисунок і приглушені тони властиві низьким зеленим скриням Бойківщини. В центрі зображували букет з лілей та дрібних квітів, до якого по діагоналі спрямовувалися мотиви лілей. Для Лемківщини характерні хвилясті лінії, від яких відходять стебла з квітами.

Подекуди розписи по дереву були споріднені з іншими розвиненими в реґіоні різновидами декоративного мистецтва. Наприклад, аналогічні квіткові мотиви в жорсткій графічній манері бачимо на скринях і майоліковому посуді Закарпаття.

На Харківщині передні стінки скринь, які виготовлялись у м. Лебедин (тепер Сумська обл.), "подібно до золотарських виробів прикрашалися розписаним букетом квітів з дрібними червоними симетрично розкладеними квітками в кутках", а розписи на скринях Полтавщини за композицією та декоративними прийомами значною мірою споріднені з килимарством краю [13].

У XIX ст. побутували скрині із зображеннями козака Мамая, козака-бандуриста. У літературі є чимало свідчень про фігуративні розписи в побуті переважно заможних селян і міщан. Періодично посилюваний інтерес до зображень фізичного світу збільшував частку фігуративних мотивів у всіх видах образотворчого фольклору. Природно, що розписи як найменше залежний від обмежень техніки та технології вид прибирають стилеутворюючу роль. У минулому саме розписи найактивніше адаптували різноманітні мотиви всілякого походження, від первісного мистецтва до європейських стилів [14].

[13] *Гарасимчук Р. П.* Вказ. праця. — С. 97.

[14] *Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. — Киев, 1914. — С. 25, 88, 126—130.

6.9. Писанкарство

У контрасті тендітної, майже невагомої напівпрозорої оболонки пташиного яйця і щільного напруженого розпису криється секрет чаруючого враження, що справляють писанки — народні українські мініатюри. Їх барви особливо контрастні, яскраві, немов світяться зсередини, підсвічені білою шкаралупою. Мікрорельєфна фактура шкаралупи надає кольорові глибини та насиченості.

Етнографія засвідчує, що в уявленні селян писанки (та й неорнаментовані яйця) сприяли родючості садів і городів, захищали від блискавки, зурочення. Вони фігурують у космогонічних легендах українців, інших народів [1]. Але в новий час писанки застосовуються передусім у обрядах Великодньо-Троїцького циклу. На Київщині, Поділлі, у Галичині писанки дарують при христосуванні, дівчата дарують їх хлопцям, пасічник несе бджолам писанку-безконечник, вкриту безперервною лінією [2]. У поминальні дні писанки приносять на кладовище. Ще на початку XX ст. їх клали померлому в домовину [3].

З апотропеїчною функцією яйця пов'язані, ймовірно, дитячі торохкальцяобереги трипільської культури в формі овоїда [4]. Керамічні писанки з підглазурним фляндруванням знаходять у різних містах Київської Русі. Проте відомості про справжні писанки, виконані технікою воскового резерважу на яєчній шкаралупі, в українській археологічній літературі нам виявити не вдалося. Натомість кілька декорованих у такий спосіб шкаралуп і одна ціла писанка, датована X ст., знайдені в Ополє, Верхня Сілезія. Рисунок їх типовий для слов'янських і, зокрема, українських аналогів нового часу: поверхня поділена на 4 поля меридіаном і екватором. При їх перетині й при бігунах світлими лініями на темно-брунатному, каштановому, бронзовому та фіалковому тлі накреслені чотири 4-променеві заштриховані звізди [5].

Звичайно писали писанки жінки. Кращим часом для цього вважався Чистий четвер. Стверджують, що зроблена в цей день писанка чи крашанка не псується до Вознесіння або навіть до Трійці. Заздалегідь розводили рослинні фарби. На Подніпров'ї, наприклад, жовту готували з яблуневої кори, руду — з цибулиння, гречаної полови, вільхової кори, чорну добували з кори дуба, зелену — з полови конопляного сім'я, полину, молодого картоплиння. Для бурячкової змішували кору солодкої яблуні з лушпинням синьої цибулі. Кожну фарбу варили й настоювали багато годин, інколи більше доби [6]. Тому з кінця XIX ст. писанкарки радо вдаються до анілінових барвників. Пишуть писачком, кистю, кісткою, зробленою із шматочка тоненької бляхи, закрученою на голці воронкою чи трубочкою. В останньому випадку кисть має два робочі отвори, що ними наносять на яйце тонші й грубіші лінії.

Після нанесення на поверхню яйця розтопленим воском елементів, які мають залишитися білими, яйце занурюють у найсвітлішу фарбу — жовту. Від-

---

[1] *Сумцов Н. Ф.* Писанки. — Київ, 1891. — С. 5—9.

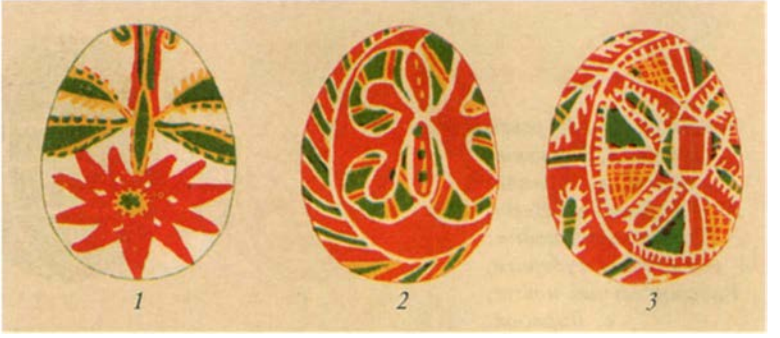
[2] Там само. — С. 21—24.

[3] *Маркович П.* Українські писанки Східної Словаччини. — Свидник; Братислава; Пряшів, 1972. — С. 21.

[4] *Бибиков С. Н.* Поселение Лука-Врублевецкая // Материалы и исследования по археологии СССР. — № 38. — Табл. 73в.

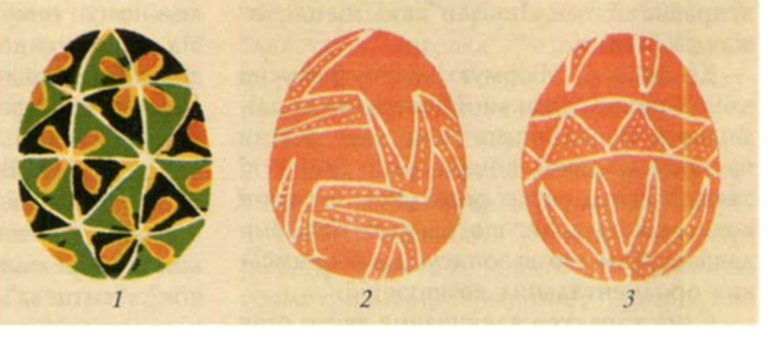
[5] *Bukowska J.* Pisanki polskie z X—XIII wieków // Polska Sztuka Ludowa. — 1958. — № 1. — S. 45—49.

[6] *Мицик В.* Майстер Ялина Ратушняк // НТЕ. — 1971. — № 4. — С. 92.



Писанки. Волинська губернія, Дубенський повіт, с. Дерман.

Писанки. 1, 2 — Херсонська губернія, Ананьєвський повіт, с. Катеринівка; 3 — Херсонська губернія, Єлисаветградський повіт, с. Березовка.

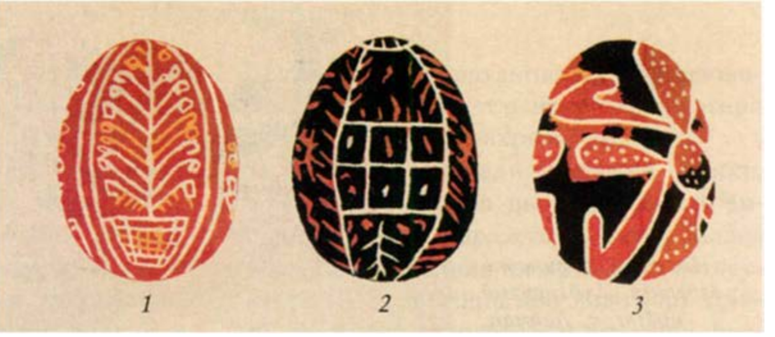


Писанки. 1 — Херсонська губернія, невідомий повіт; 2, 3 — Бесарабська губернія, невідомий повіт.

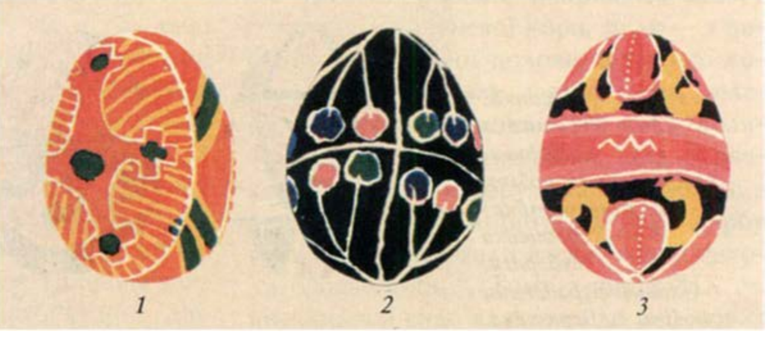
так пишуть уже на жовтому тлі. Операція повторюється стільки разів, скільки кольорів матиме писанка. Наприкінці віск на писанці підігрівають і стирають. З-під нього з'являються барви візерунка, підсвічені зсередини шкаралупою.

Поряд із типовим для всієї України-Русі лінеарним письмом, у північно-західних Карпатах користуються і технікою розтягування воскової краплі шпилькою. Тоді утворюються характерні видовжені елементи з тонким хвостиком. У Західній Україні, на Поліссі зустрічається техніка продряпування візерунка на попередньо фарбованому тлі, поширена серед західних слов'ян.

Подеколи застосовують відбілювання капустяним розсолом або іншим квасом уже зафарбованих ділянок. Як правило, їх знову фарбують, але на витравленій чистій поверхні виходить



Писанки. 1 — Курська губернія, Курський повіт, с. Іколове; 2 — Курська губернія, Щигровський повіт; 3 — Київська губернія, Радомислський повіт, с. Вирлоок.



Писанки. 1 — Полтавська губернія, Хорольський повіт, с. Покровська Богачка; 2 — Київська губернія, Канівський повіт; 3 — Київська губернія, Київський повіт, передмістя Києва — Шулявка.

яскравіший тон. Інколи такі місця лишають білими.

Композиції формуються переважно членуванням сферичної поверхні меридіальними, поперечними та косими лініями на поля всілякої конфігурації. Лінії ці завжди світлі, чітко розділяють суміжні кольорові ділянки, що нагадує прийоми давньогрецького вазопису, давньоримських орнаментальних композицій [7].

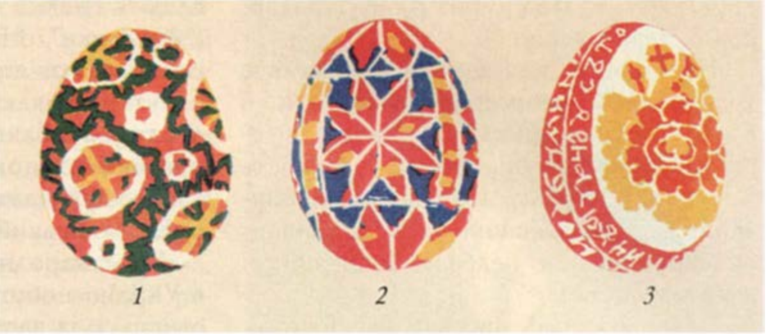
Саме характер членування часто стає головною просторовою ідеєю візерунка писанки, визначаючи її назву: "барильце" (виділення широкої поперечної смуги), "безконечник" (поділ поверхні безперервною спіральною чи хвилястою лінією), "сорок клинців" (перехрещення чотирьох меридіанів, екватора і чотирьох косих окружностей, що утворює 48 дрібних трикутних ділянок).

Виходячи з того, що писанка — найпродуктивніший вид українського народного мистецтва XIX ст. (щовесни в кожному селі виготовляли принаймні від кількасот до двох-трьох тисяч нових зразків), вона не могла не стати стилеутворюючим фактором для решти видів, у першу чергу для стінопису, мальованої кераміки. Втім були і зворотні процеси, що засвідчують назви візерунків писанок: "вишиванка", "зоря з ляхівкою", "мережанка", "плахтова", "рушничок", "ситцева", "шиті рукави" тощо. В кожному регіоні пропорційний лад і колорит писанок утворює цілісний стилістичний ансамбль з іншими видами народного мистецтва.

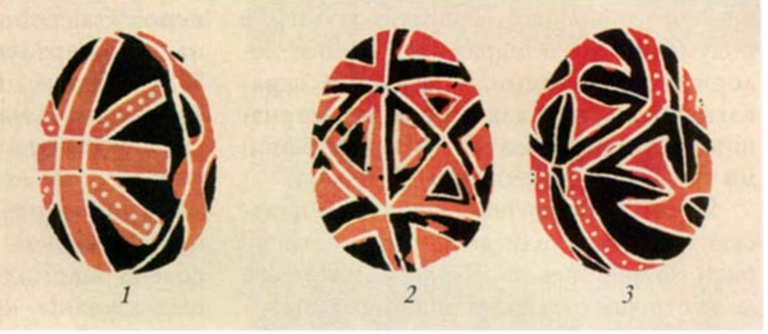
У писанкарстві найширше серед усіх видів народного мистецтва представлені домінантні мотиви українського орна-

[7] Шероцкий К. Черты античной и древнехристианской живописи на украинских писанках // Православная Подолия. — 1909. — № 15—18. — С. 440.

*Писанки.
1 — Полтавська губернія, Прилуцький повіт, слобода Петровка;
2, 3 — Полтавська губернія, Роменський повіт, с. Засульє.*



Писанки. Подільська губернія, Вінницький повіт, м. Вінниця.



менту, тобто ті, що поширені на всій етнічній території в подібних обрисах і під аналогічними назвами. Найбільше серед них фітоморфних, але без виражених ботанічних ознак: вазони, дерева, квітки, ружі (схожі на розетки чи на звіздочки), сливки, сорок гілок, сосонка, трилистки тощо.

Зооморфні зображення репрезентовані "рачками", "рибками", "сороками" і дзеркально-симетричними "баранячими ріжками". Втім останні є не конкретизованим зображенням, а абстрагованим знаком. Схожі обриси сонця і соняшника. Багато "хрестів", "хрещатих", є навіть "хрещатики", зафіксовані у київському передмісті Шулявка [8].

Всі шулявські писанки стилістично споріднені крупним енергійним рисунком. Мотиви розлогі, дзеркально-врівноважені, займаючи звичайно половину яйця, мають специфічні назви, що майже не трапляються в інших місцевостях: "бузкове листя", "город Київ", "єломок", "лейстра", "лиговка", "тополька", "шулька круторіжка" тощо. Подібний рисунок бачимо і в писанках початку XX ст. з південних повітів Київської губернії [9].

Найбільшу розмаїтість варіантів орнаменту та найархаїчніші його риси репрезентує Поділля. Тут домінують спіральні, хрестові, ромбічні елементи, геометризовані "вазони", накреслені суворо й велично. Колорит звичайно червоно-жовтий з білим на чорному тлі. На схід і південь від Поділля деталі візерунків дрібнішають, поширюється зелений колір, який інколи навіть

---

[8] *Кулжинский С. К.* Описание коллекции народных писанок музея Е. Скаржинской в Лубнах. — Москва, 1899. — 176 с., 33 кольорові та 12 чорно-білих таблиць (усього 2 219 рисунків). — Рис. 639—664.

[9] Фототека відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ. — Негатив № 3292.

переважає в Подніпров'ї, на Полтавщині, Чернігівщині.

На Лівобережжі Дніпра все частіше трапляються фітоморфні візерунки й колористична строкатість. Деталі візерунка доволі важкі, на протилежність Київщині, Поділлю, Прикарпаттю. Звичайні для Полтавщини й Слобожанщини скорописки з недбало виконаним і неясним узором.

Найвишуканіші писанки на Гуцульщині, особливо в селі Космач, які вражають ювелірною витонченістю роботи й полум'яніючим помаранчево-чорним колоритом з жовтими й зеленими вкрапленнями. Типові для гуцулів геометричні композиції із зоо- й антропоморфними мотивами, зображеннями церков.

Якими б ефектними не були гуцульські писанки, найсамобутніші етнічні риси збереглися на Поділлі й Поліссі, де зустрічаються стародавні фітоантропоморфні й зооантропоморфні символи під місцевими назвами "берегиня", "княгиня", "панна". Аналогічні їм "баби" зустрічаються в південно-східній Україні й на Кубані, проте не так часто. Втім і Поділлю, й Подніпров'ю, і Карпатам властиві також антропоморфні мотиви пізнішого походження, що вирішуються по-народному стилізовано (силуети дівчат, які тримаються за руки) або виявляють вплив церковного мистецтва ("Ангелики", "Благовіщення", "Воскресіння", "Розп'яття"). Не можна вважати набутком виключно нашого часу індивідуальні особливості майстрів, оскільки про них повідомляв іще автор вищезгаданого фундаментального дослідження С. Кулжинський [10].

Крім народних селянських писанок в Україні побутували й міські та монастирські, із застосуванням акварельного, олійного розпису, обклеювання папером та тканиною, аплікації, розтинання шкаралупи навпіл і декорування її всередині. Найбільшу національну визначеність мають, проте, саме селянські писанки України-Русі. Вони перевершують невичерпною розмаїтістю місцевих варіантів, еволюційних змін, індивідуальних особливостей почерку сотень відомих майстрів писанкарства всіх сусідніх країн, у кожній із яких розвинені лише окремі техніки. Наприклад, західним слов'янам притаманні роздряпування шпилькою та продряпування візерунка на пофарбованій шкаралупі. В угорців поширений розпис щойно зварених іще теплих яєць пензлем або тампоном, а в Німеччині писанкарство збереглося тільки у слов'янської меншини — лужицьких сербів.

6.10. Значення народного мистецтва у формуванні національної культури

Значення народного мистецтва для формування всієї національної культури в Україні завжди було незмірно вагомішим, ніж у сусідніх Росії та Польщі, не кажучи вже про Західну Європу. Там еталон національного костюма базується на взірцях із побуту вищих верств, принаймні орієнтується на міщанський побут. А в Україні — на козацько-селянський, оскільки вищі верстви й місто — від XVII ст. у Речі Посполитій і від XVIII ст. у Петербурзькій імперії — невблаганно полонізуються

[10] *Кулжинский С. К.* Указ. соч.

чи русифікуються. Звідси козако- й селянофільство романтичної української інтелігенції, котре часто набуває опереткових форм.

Народне мистецтво як продукт невіддільної від життєвих потреб колективної предметно-художньої творчості в XIX ст. знаходить свій вияв у спорудженні й прикрашуванні храмів, житла, виготовленні одягу, знарядь праці й речей, необхідних у домашньому побуті. Поруч із цими основними сферами застосування народної образотворчості розвивається також виготовлення музичних інструментів, іграшок, речей обрядового вжитку, декоративної скульптури, церковно-обрядових атрибутів тощо.

Загальнопоширені в Україні матеріали — дерево і вовна, глина і камінь, скло і метал, кістка і ріг, шкіра, лоза, солома, папір та інші — виявилися придатними для створення різноманітних художніх виробів, що органічно поєднували практичну й естетичну функції. Який би різновид народного мистецтва ми не розглядали — ткання чи вишивку, гончарство або різьбярство, ковальство або ювелірні роботи — скрізь геній народу створив довершені зразки.

Щоправда, досконалість цих виробів стала загальновизнаною тільки з XIX ст. До того ж часу представники вищих верств (а лише вони мали можливість одержати належну освіту), виховані на спадщині класичного греко-римського й академічного європейського мистецтва, дуже часто вбачали у традиційній селянській образотворчості насамперед екзотичність, риси архаїки, курйозність [11].

Металева клямка на дверях церкви у с. Верхнє Синєвидне (Сколівський р-н Львівської обл.). Ковальство, слюсарство. Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.

Декоративна огорожа синагоги у м. Буськ (Львівська обл.). Ковальство. XIX ст.

[11] *Смолицкий В.* Первые коллекции народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 9. — С. 47—48.

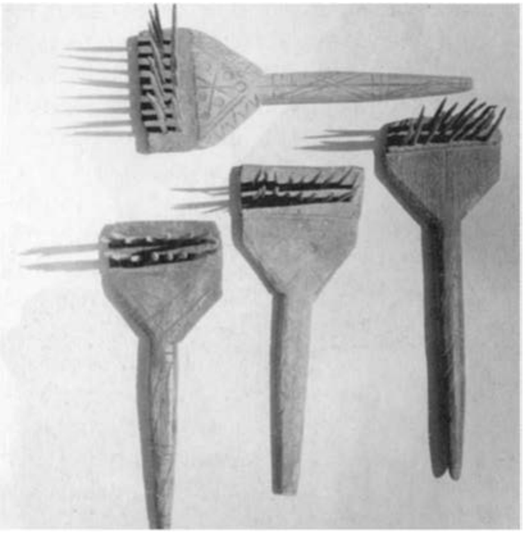
Василь Бідула. Скульптурки селян із с. Лапшин, Тернопільщина. Кінець XIX — початок XX ст. МЕХП. Фото М. Сопоцька.

XIX ст. в Україні — класичний період розвитку народного мистецтва, коли воно було цілісно селянським і за побутуванням, і за стилістикою, виробило свій національний характер, залишило по музеях, архівах та в літературі приблизно рівномірну для різних реґіонів кількість атрибутованих пам'яток і документальних джерел. У попередні ж віки народне мистецтво України було незрівнянно тісніше пов'язане з суміжними сферами — міським ремеслом, аматорським рукоділлям, монастирською майстернею, поміщицькою мануфактурою, та й відомостей про нього поки що маємо значно менше.

Коли селяни звільнилися в середині XIX ст. від кріпосної залежності, закрився цілий ряд мануфактур, основною робочою силою яких були кріпаки

Рамка для фото. Дерево, різьблення. Кінець XIX — початок XX ст. Стеблівський музей І. Нечуя-Левицького. Фото М. Селівачова.

Різьблені деталі будинку у Конотопі (Сумська обл.). Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.



Щітки для вовни, прикрашені гравіруванням. Буковина. Кінець XIX — початок XX ст. Фото М. Селівачова.

Калеф, палиця і топірець. Дерево, метал. Карпати. XIX ст. МЕХП. Фото М. Сопоцька.

(наприклад, широковідомий фарфоровий завод Миклашевського у Волокитиному на теперішній Сумщині), почало зростати сільське ремесло, часто досягаючи у другій половині XIX ст. високого художнього рівня (гончарство Опішні й Міських Млинів, різьбярство Золотоноші, кролевецьке ткацтво, полтавська, подільська та гуцульська вишивка, волинське каменярство і т. ін.).

Але цей розквіт був недовгим, оскільки він супроводжувався розгортанням капіталістичної промисловості, що своїми дешевими фабричними товарами стала швидкими темпами економічно витісняти товарні галузі народного мистецтва з традиційних ринків збуту. Незважаючи на спроби передової інтелігенції підтримати народну образотворчість, на діяльні заходи у цьому напрямі земств і кустарних товариств (найактивнішими серед них були полтавське, київське), наприкінці XIX — початку XX ст. більшість видів народного художнього ремесла почали занепадати.

Це виражалось у зниженні технічної та мистецької якості, розмиванні реґіональної стилістичної визначеності, поступовому зникненні певних жанрів і цілих різновидів. У вишиванні багато місцевих технік і орнаментів починають витіснюватися хрестиком та візерунками з друкованих джерел. Традиційні предмети народного вбрання (плахти, пояси, хустки) все більше виготовляються на фабриках і це нівелює місцеву самобутність. Гармонійні поєднання м'яких рослинних і мінеральних барв замінюються в різних видах мистецтва різкими контрастами анілінових. Зменшується виробництво чорнолискованої кераміки. Грубішими стають черепок і форми рожевого посуду, обмежуються його асортимент та декор. Завмирає виробництво художнього гутного скла.

У той же час зміни в побуті створюють умови для розвитку наприкінці XIX ст. витинанки, стінописів, архітектурного силуетного різьблення. Колективна праця в розширюваних приватних і земських майстернях, орієнтованих на міський, у тому числі закордонний ринок, виявляла й висувала талановитих митців. Їхні індивідуальні здобутки запозичувалися оточенням, формували нові місцеві та міжрегіональні риси.

Нижчий рівень розвитку художньої фабричної промисловості в Україні XIX ст., порівняно з Росією чи Польщею, не кажучи вже про Західну Європу, компенсувався пишним розквітом і розмаїттям образотворчого фольклору. Сприяли цьому артистизм індивідуалістичної вдачі українця, напівнатуральне сільське господарство, збереження звичаїв та обрядів, які освячували функціонування у своїй системі як неодмінних атрибутів цілого ряду декорованих вручну предметів: рушників, скатерок, хусток, килимів, скринь, писанок, стінописів і т. ін.

Органічний зв'язок цього мистецтва з буттям народу зумовив стійкі риси регіональної своєрідності, що виявляються в текстилі, кераміці, різьбленні, розписах та ін.: на Полтавщині велика роль тла в орнаментиці, повільність її темпоритму; на Чернігівщині сильні впливи історичних стилів і фабричної художньої промисловості; на Поділлі й Прикарпатті підвищене значення фактури й кольору у творенні мистецького образу.

Ареали явищ українського народного мистецтва здебільшого відповідають історико-етнографічному районуванню. Але на сході межі деяких ареалів (іконографічних, стилістичних, назовницьких) інколи поширюються на два й більше регіонів. Наприклад, ареал аналогічних чинюватих тканин із фактурними візерунками з паралельними зигзагами (місцева назва "в сосонку") та з сіткою дрібних ромбів ("у кружки") охоплює всю Чернігівщину, Полтавщину й середню смугу Київщини. Чимдалі на захід — ареали менші за площею, а в Карпатах чимало сіл є яскравими мікрокосмами народної творчості, виразно відмінними від сусідніх поселень.

У XIX ст. взаємозв'язки між декоративним мистецтвом українського села і міста (переважно з інонаціональним населенням) були слабшими, ніж у попередньому та наступному періодах. У цій ізольованості розквітло самобутнє, первинне, справді натуральне [12] селянське мистецтво, що стало потужним імпульсом у біографії ряду визначних митців (Архипенко, Бойчук, Екстер, Кричевський, Малевич та ін.) і головним стилеутворюючим чинником української професійної образотворчості XX ст.

[12] Термін уперше запропонований Юзефом Грабовським. Див.: *Grabowski J.* Sztuka Ludowa. — Warszawa, 1977. — S. 5—6; *Grabowski J.* Sztuka Ludowa w Europie. — Warszawa, 1978. — S. 11—14.

ПІСЛЯМОВА

Українська культура XIX ст. розвивалася за нових міжнародних реалій Європи та у новому внутрішньому суспільно-політичному полі, зумовленому зміною політичного статусу українських земель. Оцінюючи цей період історії, Іван Мірчук зауважує, що "політично знесилена, духовно експлуатована на користь свого завойовника, Україна протягом XIX ст. втрачає свої давні передові позиції й взагалі перестає бути яким-небудь чинником в історичному процесі" [1]. Обмеження, а згодом і цілковита руйнація традиційних політичних структур, витворених козацтвом, ліквідація політичних і культурно-національних прав українців, правове закріплення на землях Слобідської та Лівобережної України загальноросійського кріпосного права й поширення кріпосницької залежності на вільну людність, цілковите підпорядкування Української православної церкви Московській Патріархії та імперській політичній доктрині — все це прямо чи опосередковано впливало на розвиток національної культури, створювало загрозу повного нівелювання її етнічно самобутніх рис, інтелектуального знекровлення як культури, так і нації через відтік з її духовного середовища представників науки, освіти, мистецтва.

Розвиток питомо української культури гальмувався в цей період і внаслідок впливу чужих влад на суспільну свідомість та на формування шкали суспільно-політичних пріоритетів, у висліді чого заохочувалося пасивне пристосуванство, створювалися умови для соціального просування і кар'єрних успіхів відступникам від національних інтересів у культурній, політичній, економічній сферах на користь панівної нації. Національно свідома еліта переслідувалася і різними репресивними заходами окупаційних режимів усувалася від участі в культуротворчих та суспільно-політичних процесах.

Це був період, влучно названий "ніччю бездержавності", що постав, "коли рука російського уряду доруйнувала останки української державності" на Лівобережній козацькій Україні: Слобожанщині, Запоріжжі й у Гетьманщині. Особливість українського національно-культурного розвитку XIX ст. полягала у тому, що всупереч підневільному становищу народу, державно-адміністративній та правовій протидії розвитку національних форм культури й соціаль-

[1] *Мірчук І.* Етнопсихологія і культура українського народу // Народна творчість та етнографія. — 2001. — № 1/2. — С. 43.

ного життя в рамках чужих державних систем (проте на питомо українських землях) відбулося становлення національної культури. Це маніфестувало постання українства як цілісного й самодостатнього політичного та культурно-національного феномену.

Парадоксальність, з поверхового погляду, і об'єктивна закономірність, з позиції зрілої розваги, розвитку української культури XIX ст. полягає у тому, що за напівлегальних умов бездержавного буття народу його культура не лише не розчинилась у панівних чужих взірцях, а й витворила власні національно своєрідні й довершені у мистецькій та літературній сферах, досягла європейських висот у розвої гуманітарної науки, дала вражаючі плоди інтелектуального поступу і відродження суспільно-політичної думки, національної ідеології.

Життєстійкість української культури цього періоду акцентує академік І. Дзюба, слушно зазначаючи, що вона зримо виявилася як на рівні етнокультурної традиції, так і на рівні професійного мистецтва. Етнічна самобутність української культури вияскравилася у збереженні художніх ремесел, пісенної та малярської творчості, народно-естетичних засад побутової сфери, всіх фольклорних форм самовиявлення — "у збереженні культурно-генеративної енергії... у невтраченій здатності породжувати нові творчі сили" [2].

На рівні професійного мистецтва життєздатність української культури виявилась у тому, що за умови наймінімальніших можливостей та незначних поступок чужих політичних систем вона "зуміла розвинути більшість сучасних видів мистецтв, а в багатьох із них створити класичні цінності і дати імена світової міри" [3].

Проте поступ національних форм буття був уповільнений через політично-адміністративне підпорядкування українських земель відмінним за суспільним устроєм, культурними традиціями, мовами та конфесіями державам-метрополіям, що негативно позначилося на рівні консолідації українського етносу та творенні загальнонаціональної моделі культури, породило асиметрію суспільно-політичного й культурного розвитку різних реґіонів України, розбіжність інтенсивності громадського життя та культуротворчих процесів, особливо у першій половині XIX ст.

На Лівобережжі, зокрема, де тривалий час (понад 130 років) діяв державно-політичний фактор, що впливав на характер та динаміку культурних процесів, стратегічно забезпечував виживання української культури державними засобами, навіть з утратою автономії збереглася інерція культурно-національного розвитку, жива була пам'ять і традиція повнокровного національно-культурного розвою освіти, мистецтва, книгодрукування, релігійної сфери. Це породжувало нові інтелектуальні імпульси до культурно-національного відродження та живило його вже на початку XIX ст.

Натомість на Правобережжі, Північній Буковині, у Галичині й Закарпатті, де політичне і культурне домінування чужих держав та культур тривало довше, національно-українське культурне життя було цілком зруйновано, шляхту і міщанство зденаціоналізовано, а селянство існуючими політично-соціальними умовами перетворено у найзнедоленішу частину суспільства, цілковито

[2] *Дзюба І.* Проблеми культури в незалежній Україні // Між культурою і політикою. — Київ, 1998. — С. 57.

[3] Там само.

дистанційовану від участі у культурному та політичному русі. Як зазначав В. Гнатюк, до Австрійської імперії українці перейшли "не як нація або, бодай, як частина, а лише як етнографічна маса, що творить, правда, основу кожної нації, але не репрезентує її у великім культурнім поході людськості до найвищих духовних дібр" [4].

Зумовлена впливами різноетнічних домінуючих культур крайова культурно-мистецька своєрідність, що формувалася на підросійських та підавстрійсько-польських українських землях, проте, не спричинилася до цілковитого відчуження різних регіонів, а вияскравила потребу соборної діяльності національної інтелігенції в царині культурно-національного відродження з метою забезпечення найістотніших передумов буття нації. Історія культуротворчих процесів на українських землях XIX ст. дає переконливі приклади згуртування західно- і східноукраїнської інтелігенції у домаганні легітимації української мови й культури, об'єднання її зусиль у справі охорони пам'яток історії та мистецтва, у дослідженні проблем етногенезу, відстоюванні етнічної єдності українства різних реґіонів.

Історична запрограмованість народу на повноцінне державне буття відобразилася в тому, що натомість зденаціоналізованої еліти, "трьохразової втрати провідної верстви" внаслідок підпорядкування українських земель різним державам сформувалося нове покоління національної інтелігенції, постали нові форми національного життя і самоорганізації бездержавного народу.

Впродовж XIX ст. відбувалося невпинне нагромадження національних інтелектуальних сил, які залежно від суспільно-політичної ситуації зосереджувалися чи то на Сході, чи на Заході України, проте концентрували всю інтелектуальну потугу нації. Зокрема, якщо на початку XIX ст., коли в українському суспільстві поширилися романтичні ідеї, найважливіше значення мав Харків як центр української культури, науки й освіти, то вже наприкінці століття провідне місце відводиться Галичині, що відіграла роль своєрідного українського П'ємонту. Як слушно зазначав М. Грушевський, у відповідні моменти пересувалися кадри робітників зі сходу на захід, "підносячи енергію національної праці або використовуючи обставини, сприятливі для її розвитку" [5].

Змінювався з плином часу та подій і склад самих "національних кадрів" — адептів української справи і культури. Так, на початку XIX ст. найініціативнішою силою щодо оборони національних надбань культури й етнічної правової традиції виявилися нащадки козацької старшини та нове дворянство, які з любов'ю і замилуванням зверталися до минулого країни, "шукаючи в ньому аргументів для оборони своїх вольностей", для реконструкції величі минулої історичної епохи. Ціла плеяда таких освічених діячів (О. Безбородько, В. Рубан, Ф. Туманський, О. Шафонський, А. Чепа, Я. Маркович, Г. і В. Полетики, В. Ломивиковський та ін.) пильно збирала історичні свідчення та досліджувала давню Україну.

Ознаки яскравої національної свідомості представників цієї української верстви особливо виразно проступають у викладі "Історії Русів" — історико-політичному трактаті, що мав значний

[4] *Гнатюк В.* Національне відродження австро-угорських українців (1772—1880 рр.). — Відень, 1916. — С. 3.

[5] *Грушевський М.* Вступне слово / Урочисте засідання Історичної секції з Академічною Комісією Західної України. 7.X.1927 // Україна. — 1928. — Кн. 2. — С. 3—5.

вплив на українську інтелігенцію. Проте дворянські ініціативи в українському рухові цього періоду переважно вичерпувалися науково-популярними трактатами чи упорядкуванням збірок народної творчості (хіба що за винятком політичних зусиль гурту Василя Капніста) і пасивними, глухими протестними настроями.

Новою силою, що підхопила естафету боротьби за культурно-національні права і, використавши документальну фактологічну базу, створену попередниками, розробила переконливі наукові концепції, які обґрунтовували правомірність державницьких та культурно-національних домагань українців, була інтелігенція. Вона в особі вчених і митців звернулася в часи відродження до народної культури як невичерпного життєдайного джерела. Зримою формою втілення національного пробудження освіченого українства стала своєрідна сакралізація, створення культу народності в усій її мовно-культурній цілісності. Як слушно відзначали дослідники, сутністю відродження слов'янських народів був "...інстинктивний потяг мас і благородне прагнення їхніх кращих представників розвинути і виявити внутрішні народні сили у тій формі, яка дана їхнім походженням та історією, у формі народній. Для цілого ряду слов'янських племен пробудження народного почуття було спасінням їхньої національності й підставою нового розвитку" [6].

Тим-то "народна творчість, що до того була в забутті і погорді, несподівано виринула як найвищий тип мистецтва, що мав бути зразком для нового письменства. І це була поезія саме українського народу, того мужицького народу, до якого панство сусідніх народів ставилося з таким презирством" [7]. Високі, довершені зразки народної творчості українців запевняли їм гідне місце серед інших народів, створювали передумови використання народно-мистецьких надбань минулого для формування різних жанрів нової професійної культури.

Легітимації української культури, а відтак українства як самодостатньої нації також сприяло створення об'єктивних наукових засад українського історичного процесу. Професійні дослідження у сфері мовознавства, етнографії та історії не лише давали переконливі факти й обґрунтування самостійності української мови, самобутності культури та неповторності історичного шляху народу, але й становили невід'ємну частину національного відродження. У царині народознавства, мовознавства та історії плідно працювали вчені світової величини: М. Костомаров, М. Максимович, М. Драгоманов, В. Антонович, О. Потебня, П. Чубинський, І. Франко, Ф. Вовк, М. Біляшівський, які заклали підвалини цілих наукових дисциплін, прилучившись до організаційної розбудови української науки за відсутності державних засобів її підтримки, до створення фундаментальної джерельної бази україністики, до систематики і концептуального осмислення цілісності української культури у її реґіонально-територіальних та часових вимірах.

За умов утисків і переслідування національно свідомих проявів у сфері культури й політичному русі в Україні започатковуються своєрідні організаційні форми національно-громадського та культурного самовираження, які нерідко перебирають на себе функції відсутніх державно-національних установ

[6] Див.: Українське питання. — Київ, 1997. — С. 68.

[7] *Крип'якевич І.* Історія України. — Львів, 1990. — с. 263.

з розвитку культури і наукових знань, ліквідації масової неписьменності, піднесення рівня національної свідомості й загальної консолідації українства. Постання та розвиток українських громадських об'єднань, що виступають своєрідними репрезентантами організованого національного життя, здійснювалися переважно в межах загальноросійських структур, оскільки існувало потужне правове та адміністративне поле державної протидії їхньому функціонуванню на питомо українській основі.

Власне, цілковито національного суспільно-політичного характеру набула лише діяльність окремих громадських організацій. Однією з ранніх громадських структур, котра, на відміну від декабристських товариств, що діяли у загальноросійських рамках, поставила питання майбутнього державного устрою українства як самодостатньої спільноти, було Кирило-Мефодіївське братство. За слушним міркуванням М. Грушевського, це була перша спроба "теоретичного формування української ідеї в політичній і суспільній сфері в дусі прогресу і свободи" [8]. Хоча діяльність Кирило-Мефодіївського братства була надто короткою, проте вперше зріло й зримо було сформульовано ідею доконечності державно-політичного усамостійнення українства. Вона живила національний світогляд цілої плеяди визначних діячів української культури впродовж півстоліття, наснажувала інтелектуальні сили нації, навертаючи їх до джерел національної самобутності. Під впливом ідей кирило-мефодіївців, посилених впливом поезій Т. Шевченка, зароджується нова хвиля українського суспільно-політичного руху, з'являються нові адепти національної культури.

Помітне піднесення національної самосвідомості української еліти кінця 50 — початку 60-х рр., що розпочалося у петербурзькому осередку української культурницької інтелігенції, відбувалося за безпосередньої участі членів Кирило-Мефодіївського братства, котрі повернулися із заслання. Ініціативою громадськості й приватним коштом засновується українознавчий журнал "Основа", що став своєрідною трибуною українства, зорганізовується гурток послідовників Т. Шевченка, функціонує українська друкарня П. Куліша. Журнал "Основа" засобом пристрасного слова Костомарова, Антоновича, Куліша розгортає ідеологічну боротьбу на захист мовно-культурних та політичних прав українства. На його сторінках обговорювалися проблеми української історії, етнографії, красного письменства та музики, обстоювалася ідея соборності української культури, єдності мови на всій етнічній території.

Видатну роль у поширенні українофільських настроїв відіграли "хлопомани", провідниками яких були вихідці з Правобережжя (В. Антонович, Т. Рильський, К. Микольчук, Б. Познавський), виховані польською традицією, проте під впливом української народнокультурної стихії. Вони внесли організуючі засади у розпорошений культурницький рух українства цього періоду, а їхньому чільному представникові В. Антоновичу належить заслуга "започаткування формування українського табору" за умов культурно-національного протистояння різних суспільно-політичних сил краю.

На грунті українофільської діяльності університетського гуртка "хлопоманів" постає "Київська громада" та шириться громадівський рух в інших регіонах.

Ширшого формату український рух за культурно-національне відродження набирає з часу заснування громад, які

[8] *Грушевский М. С.* Очерк истории украинского народа. — Киев, 1991. — С. 317.

вже на початку 60-х рр. з'являються у Києві, Харкові, Полтаві та Чернігові. Розмаїтий спектр ідеологічних устремлінь та програм (від культурно-національних до радикально-політичних) учасників громадівського руху і розходження у розумінні національного питання, однак, не применшують їхньої ролі у культурно-національному пробудженні народу засобом створення недільних шкіл з викладанням рідною мовою, виданням популярних брошур, проведенням культурницьких акцій. Громади об'єднали найвидатніших діячів української науки й культури, які мали незаперечний авторитет в українському освіченому середовищі, — Ю. Цвєтковського, П. Житецького, К. Михальчука, Ф. Вовка, М. Лисенка, П. Чубинського, В. Антоновича, І. Рудченка, М. Старицького, С. Русову, О. Русова, В. Науменка та ін.

Громадівці засвідчили глибоке розуміння проблем української історії та культури. Зокрема, один з найавторитетніших представників культурницького крила громад В. Антонович слушно вважав, що трагічний характер української політичної історії спричинений "малою культурою українського суспільства", браком культурного і політичного виховання. Актуально навіть щодо українських реалій наступного століття звучать його міркування про те, що політичний рух, позбавлений культурної основи, є безперспективним.

М. Драгоманов, який представляв політичне крило громадівців, також надавав великого значення справі піднесення масової національної самосвідомості, акцентував необхідність опіки інтелігенції над народом, над справою його національної освіти. Видатна роль у консолідації українства та пробудженні національної самосвідомості, передусім у середовищі еліти, належала київському громадівському осередку. Заснування ним недільних шкіл і щоденної газети "Киевский телеграф", членами редакційної комісії якої були М. Драгоманов, Ф. Вовк, М. Лисенко, П. Чубинський та ін., дозволяє стверджувати наявність зрілих організаційних форм культурно-національного руху середини 70-х рр.

Значного суспільно-політичного та наукового значення набув, зокрема, створений київськими громадівцями, Південно-Західний відділ Російського географічного товариства (РГТ), завдяки діяльності якого "з'явилися перші бруньки нової національної свідомості"[9]. Це була перша легальна українознавча організація, формат наукових завдань якої дорівнювався до галузевої Академії. Вона гуртувала довкола себе науковців-гуманітаріїв, однією з перших ставила й успішно розв'язувала питання територіального розміщення українського етносу, окреслення його етнічних земель через статистичне дослідження етнічного складу населення, фіксацію ареалів української етнокультури, виявлення теренів її поширення в межах Російської та Австрійської імперій. Національно свідома позиція української наукової еліти і, зокрема, організатора етнографічно-статистичної експедиції П. Чубинського полягала у тому, що за умови відсутності державних важелів консолідації етносу вчені намагалися науковими засобами вирішити питання геополітичної цілісності українства як етнонаціональної спільноти — шляхом його етнографічно-мовного виокремлення в рамках російсько-польсько-австрійських політично-державних систем.

Хоча через відверто українофільську діяльність Південно-Західного відділу

[9] *Русова С.* Мої спомини // За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX ст. — Київ, 1928. — Кн. 2. — С. 155.

царський режим ліквідував цей осередок культурно-національного руху, проте суспільно-політичний та науковий резонанс наслідків його короткотривалої діяльності був вражаючим. Власне, він заклав фактологічний фундамент, що науково легалізував українство як етнонаціональну цілісність, став підставою подальших національно-культурних і політичних домагань діячів українського руху.

З кінця XIX ст. національно-культурна робота на українському ґрунті переміщається з Наддніпрянщини у Галичину, оскільки сумнозвісні Валуєвський циркуляр та Емський указ про заборону літератури українською мовою і заперечення самого існування останньої поставили поза законом будь-яку свідому діяльність в царині українознавства й національного громадського руху на підросійській Україні. З Галичиною мали тривкі й тісні зв'язки провідні діячі Наддніпрянщини П. Куліш, О. Кониський, М. Драгоманов, Марко Вовчок, Б. Грінченко та інші. Тим-то за умов посилення національних утисків та цензури на Наддніпрянщині рішення про створення в Галичині центру, "де виховується українська культура для цілої соборної України", видається природним. З часу заснування у Львові Наукового товариства ім. Т. Шевченка (НТШ) "духові взори між обома частинами української землі щораз більше зміцнюються, витворюючи одну національну культуру, одну національну думку, один національний ідеал". Східна Україна завжди справляла помітний вплив на свідомість галицького українства, не лише надаючи останньому фінансову підтримку для національно-культурних проектів, а й допомагаючи галичанам національно самоідентифікуватися й інтегруватися в загальноукраїнські культурні процеси. За слушним визначенням І. Франка, національний рух в Галичині був "народжений віщим словом Шевченка, сильним особистим впливом Куліша і інших українців, — значить, його вихідною точкою були ідеї й погляди, вироблені на Вкраїні" [10].

Особлива заслуга у перетворенні Галичини на український суспільно-політичний і культурно-науковий центр належала М. Грушевському, двадцятилітній галицький період творчості якого був найрезультативнішим етапом життя вченого, коли повною мірою виявився його науковий та організаторський талант і національно-політичний геній. Створена М. Грушевським концепція українського історичного процесу відіграла вирішальну роль у формуванні наукового світогляду цілих поколінь української еліти. М. Грушевський та зорганізовані довкола НТШ науковці були глибоко переконані, що висвітлення питань походження народу, його автохтонності на історичних українських землях, акцентування епохальних за значенням для його долі фактів минувшини та політичного життя, і передусім державницьких етапів історії, мали не тільки створювати умови для зростання національної самосвідомості широкого загалу українства, а й формування належного міжнародного політичного клімату, сприятливого для легітимації нації як самодостатньої спільноти.

Вчені НТШ розгорнули широку науково-академічну й редакційно-видавничу діяльність, вміщуючи на сторінках "Літературно-наукового вісника" та "Записок НТШ" розвідки, які давали відповіді на всі актуальні проблеми життя українства.

[10] *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку // Зібр. тв.: У 50 т. — Київ, 1984. — Т. 41. — С. 474.

Під керівництвом М. Грушевського НТШ згуртувало передові наукові й культурні сили нації і набуло характеру загальнонаціональної академії наук. Діяльність Товариства була найбільшим досягненням свідомого українського громадського руху, гідною відповіддю інтелектуалів на запити часу та на захист свого підневільного народу. У своїй діяльності НТШ розвинуло і піднесло на небувалий рівень ті україністичні наукові проекти, елементи яких з'явилися у зорганізованій науковою громадськістю роботі Південно-Західного відділу РГТ. Науковому товариству ім. Т. Шевченка і, зокрема, М. Грушевському, Хв. Вовку, В. Гнатюку, І. Франку належить заслуга піднесення загальнонаціонального рівня самосвідомості засобом науково узасаднених концепцій історичного буття народу; обґрунтування його етногенетичної єдності в межах етнічних кордонів; обстоювання історичного права українства на повноцінне політично-державне буття поміж інших європейських націй. Завдяки діяльності вчених НТШ розвивається й утверджується українська літературна мова (як мова науки, освіти, театру й публіцистики), формулюються національні інтереси і культурні запити українства, увиразнюється національна модель самоідентифікації. Ці прояви національної зрілості, що стали наслідком діяльності Товариства, підкреслював І. Франко, зазначаючи, що у цей період "разом з літературною творчістю розвивалась у нас і мова, і поетична форма, і обсяг інтересів, і щось далеко більше; розвивався рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття" [11].

Українська наукова еліта всупереч мовноасиміляційним заходам влади, узасадненим на постульованій нею доктрині спільності етнокультури та історичного життя східнослов'янських народів, докладає всіх інтелектуальних зусиль, щоб українська мова утвердилася і функціонувала не лише в художньому, а й у публіцистичному та науковому стилях і, що важливо, в межах усіх етнічно українських територій. Легітимації у наукових колах (передусім слов'янських народів) літературної української мови, що постала на основі народнорозмовної, сприяли відомі вчені-мовознавці й громадські діячі — М. Максимович, І. Срезневський, М. Костомаров, В. Науменко, В. Григорович, К. Михальчук, М. Сумцов, яким українське мовознавство завдячує розробкою теоретичних засад. Особливу сторінку у висвітленні філософсько-мовних, семантичних та правописних проблем української мови, в обґрунтуванні її самобутності й самодостатності вписав мовознавець світового рівня О. Потебня, який заклав підвалини українського мовознавства.

Поза сумнівом, що саме гуманітарній науці XIX ст. (історії, етнографії, мовознавству та антропології, зокрема), представленій громадськими науковими структурами Сходу і Заходу України, нація найбільше завдячує формуванням належної фактологічної основи й чітко аргументованим визначенням етнографічно-антропологічної та лінгвістичної самобутності українства, поширенням у середовищі української інтелігенції ідеї української національної самостійності й соборності, ідеї національного визволення. Віддаючи належне у національно-культурному відродженні XIX ст. гуманітарній науці, все ж підкреслимо, що визначальною щодо долі національного слова і його носіїв була поетична спадщина Тараса Шевченка.

Створена Шевченком модель української культури органічно поєднувала національний і світовий гуманістичний

[11] *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку. — С. 471.

досвід, зорієнтований у прийдешнє. Вона визначала перспективу української культури, вивищувала національно-державницькі пріоритети над буденщиною, допомагала українцям вистояти за нових випробувань соціально-політичної неволі, бездержавного буття народу.

Месійну роль поета та його творчості для долі народу усвідомлювали вже Шевченкові сучасники, які вбачали в ньому пророка і духовного провідника нації. Передусім його творчість окреслила "систему ціннісних координат нації", характер і зміст української культури, перспективу її розвитку на цілі сторіччя. Глибоко національний за сутністю творчий геній Т. Шевченка був (за умови відсутності державних важелів підтримки) могутнім стимулюючим чинником для формування національної науки й професійних мистецтв, мови і філософії, ідеології та світогляду. Як явище епохально-програмове в контексті розвитку української культури, поетичний доробок Т. Шевченка, що узасаднювався на культурно-національній традиції, розкривав і утверджував етнокультурну самобутність нації, засвідчував самодостатність її буття і легітимізував її в очах світової спільноти. Феноменальний культурний резонанс творчості Т. Шевченка, заповіт поета, адресований землякам-сучасникам і поколінням прийдешнім, за слушним визначенням Є. Маланюка, проходив "через бездорожжя і тьму ночі бездержавності всупереч тій ночі" по всій Україні від сходу до заходу.

Власне, культурно-національне відродження не лише в XIX, а й у наступному столітті відбувалося під знаком творчості Т. Шевченка. Його інтелектуальна спадщина, поезія, досягнення мовознавців, історичні концепції видатних вчених, діяльність національних громадських організацій справили помітний вплив на світогляд і тематику творів представників українського професійного мистецтва, яке пройшло складний еволюційний шлях від периферійного рівня кінця XVIII — початку XIX ст. до повновартісної та самодостатньої національної системи художньої культури.

Поступ національної культури ознаменувався, передусім, помітними досягненнями в царині української літератури, роль якої в утвердженні української ідентичності та формуванні нації така вагома, що дала підстави дослідникам ототожнити літературне та національне відродження. Професійну зрілість української літератури зманіфестувала повнота жанрів, новаторські художньо-стильові засоби, актуалізована в контексті соціально-культурних реалій пореформеної України тематика. Національна література задекларувала художньо-естетичні й морально-етичні цінності українства передусім творчістю талановитих письменників — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, В. Стефаника, С. Васильченка, О. Кобилянської, Лесі Українки, І. Франка, художні твори яких найадекватніше відлунювали запити й потреби різних верств українського суспільства, рівень самоусвідомлення і зрілості нації.

Помітно вплинув на активізацію культурно-національного руху і на пробудження української самосвідомості (та мав великий національний резонанс) театр корифеїв, репертуар якого популяризував національні ідеали, сприяв національній самоідентифікації митців та освічених українських верств.

Феноменальне значення цього театру полягало в тому, що завдяки виконавській майстерності акторів, талановитій режисурі й мистецькому хисту драматургів (М. Кропивницького, М. Садов-

ського, М. Заньковецької, І. Тобілевича, М. Старицького, П. Саксаганського, Л. Лінницької та ін.) в Україні постає своя національна школа в театрі, усталюються самобутні художньо-стильові засади та жанрова система, легалізуються важливі сторінки історичної минувшини народу, розкривається та вписується у загальносвітовий контекст психологічний та духовний світ української людини.

Побутово-реалістичні, романтичні та національно-патріотичні тенденції театру корифеїв дали могутній поштовх для розвитку музичного мистецтва — музичної комедії, опери, оперети, ліричної пісні. Українське музичне мистецтво 70—90-х рр. набуває ознак явища високого професійного рівня, передусім завдяки творчому доробку М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Аркаса та ін. Особливо уславилися і стали знаковими подіями музичного життя України опери М. Лисенка на національну тематику, серед яких "Тарас Бульба", "Утоплена", "Різдвяна ніч" тощо.

В історії українського образотворчого мистецтва XIX ст. є визначальним етапом становлення і розвитку його стильових та жанрово-структурних особливостей. Утвердження свобод і пріоритетів буржуазного суспільства зумовлювало виникнення якісно нових явищ у ньому та постання власне української національної художньої школи, яка усталювала нові естетично-мистецькі ідеали в суспільстві. Проте якщо народна культура розвивалася на питомо національній основі, то професійна, щедро черпаючи з рідних джерел сюжети й образи, все ж зазнавала істотного впливу мистецьких набутків Російської та Австрійської імперій.

Відсутність визначних художньо-освітніх центрів, музичних та художніх академій на українських землях спонукала адептів українського мистецтва інтегруватися до мистецьких шкіл чужих держав з метою досягнення професійного поступу. Незрідка це спричиняло (в силу існуючих обставин) інкорпорацію українських митців до інших культур і збіднення потенціалу української. Та все ж національні мотиви живили творчість більшості провідних українських художників (С. Васильківського, П. Левченка, І. Похитонова, І. Труша, О. Новаківського, М. Пимоненка), які силою свого таланту репрезентували в малярстві український національний колорит, створювали національну школу живопису, долучаючись до формування національної культури.

Наприкінці XIX ст. українська культура набула ознак повновартісної національної системи художнього осмислення дійсності з належно репрезентованими культуротворчими (література, образотворче мистецтво, театр, наука) і культурозберігаючими (музеї, бібліотеки, архіви) формовиявленнями, що уможливлювало її включення у загальнослов'янський і світовий контекст як самодостатнього феномену, здатного стверджувати й розвивати свою самобутню сутність та адаптувати і засвоювати світовий мистецький досвід.

Творчість українських митців та здобутки української гуманітарної інтелігенції уможливили таку суспільно-політичну ситуацію кінця XIX ст., за якої, за визнанням М. Грушевського, "українське громадянство відкрило сили і засоби свого національного розвитку". Розпочався етап, коли українство, пройшовши період культурного відродження і самовідданої праці громадських структур, окремих інтелектуалів, виходить на рівень політичної ідеології, намагання легалізувати перед світом українську національну ідею.

БІБЛІОГРАФІЯ

Авратинський О. Перша українська артистична виставка // Українська хата. — 1912. — № 1.

Айзеншток І. Котляревський і українська література. — Харків, 1927.

Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка. — Львів, 1903.

Александренко И. Современное украинское искусство в Галиции // Искусство. — 1911. — № 10.

Александровский В.К. Народный дом Киевского общества грамотности в Киеве: Краткий очерк истории сооружения... — Киев, 1902.

Александровский И.В. Собор Св. Владимира в Киеве: Сооружение собора. Внешний вид собора, отделка его. Картины Васнецова, картины Нестерова, Сведомского, Котарбинского. Орнаментика (и проч.). — 6-е изд. — Киев, 1905.

Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура XVIII—XIX веков. — Москва, 1975.

Алешин В.Э., Кухар-Оньпико Н.А., Яровой В.А. Николаев: Архитектурно-исторический очерк. — Киев, 1988.

Алишинская А.М. Василий Андреевич Тропинин. — Москва, 1976.

Андрущенко Н.П., Зубарев С.Е., Ленченко В.А. Днепропетровск: Архитектурно-исторический очерк. — Киев, 1985.

Антологія українського оповідання: В 4 т. — Київ, 1960. — Т. 1—2.

Антологія української поезії: В 4 т. — Київ, 1958. — Т. 1—2.

Антонович Д. Олександр Мурашко. — Прага, 1925.

Антонович Д. Триста років українського театру: 1619—1919. — Прага, 1925.

Антонович Д. Українська культура: Лекції. — Київ, 1993.

Антонович И. Скульптура Б.В. Эдвардса. — Одесса, 1899.

Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992.

Арнольд М. Очерк архитектурной деятельности в г. Севастополе // Зодчий. — 1877. — № 1.

Артист-маляр Микола Івасюк // Діло. — 1900. — № 284.

Артюх Л. Село Товстеньке вчора й сьогодні // НТЕ. — 1993. — № 2.

Артюхова А. Кость Трутовський // Життя й революція. — 1929. — № 4.

Архипенко О. Про себе // Всесвіт. — 1968. — № 1.

Архитектура Украинской ССР: В 2 т. — Москва, 1954. — Т. 1.

Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. — 3-тє вид. — Київ, 1992.

Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. // Київ музичний. — Київ, 1957.

Архімович Л. Українська класична опера. — Київ, 1957.

Архітектура Львова XIX ст. — Краків, 1997.

Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби // Матеріали Міжнародної наукової конференції (Чернівці, 1—4 жовтня 2001 р.). — Чернівці, 2003.

Архітектурні пам'ятники Харківщини: Фотоальбом / Автор вступ. статті й упоряд. В.І. Корж. — Харків, 1967.

Асеев Ю.С., Лебедев Г.А. Архитектура Крыма. — Киев, 1961.

Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX — начало XX века. — Киев, 1989.

Афанасьев В.А. Передвижники на Украине // Художник. — 1960. — № 9.

Афанасьєв В.А. Майстри пензля: Нариси про одеських художників К.К. Костанді, П.О. Нілуса, Б.В. Едуардса, Г.О. Ладиженського, М.Д. Кузнецова. — Одеса, 1960.

Афанасьєв В.А. Товариство південноросійських художників. — Київ, 1961.

Афонское Ильинское подворье // Ведомости Одесского градоначальства. — 1894. — 12 ноября; 1896. — 4 июня.

Багалей Д.И., Миллер Д.П. История города Харькова за 250 лет его существования: В 2 т. — Харьков, 1905—1912.

Баглей А.И., Артюхов В.М. Город-герой Севастополь. — Москва, 1975.

Барабаш Ф. Академик живописи // Вечерняя Одесса. — 1983. — 3 сентября.

Барабаш Ю. Гоголь и украинская литература: у истоков. — Москва, 1995.

Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX в.: В 7 т. — Санкт-Петербург, 1902. — Т. 1.

Барановский Г.В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища): 1842—1892. — Санкт-Петербург, 1893.

Барвінський О. Спомини з мого життя. — Львів, 1912. — Перша часть.

Барер С.Д. Архітектура малих міст Галичини та Поділля в XIX — на початку XX ст. // НТЕ. — 1981. — № 6.

Барлдина К.А. Орнамент народной вышивки Северной Осетии: Дис. ... канд. искусствоведения. — Дзауджикау, 1959.

Бартенева М.И. Николай Бенуа. — Ленинград, 1985.

Басс І.І., Каспрук А.А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. — Київ, 1983.

Бевз М. Урбаністичні трансформації центральної частини міста Львова у XIX—XX ст. // Архітектура Галичини XIX—XX ст.: Вибрані матеріали міжнародного симпозіуму 24—27 травня, присвяченого 150-річчю заснування Державного університету "Львівська політехніка". — Львів, 1996.

Безхутрий М.М. Петро Левченко. — Київ, 1984.

Безхутрий М. С. І. Васильківський. — Київ, 1954.

Безхутрий М. Художники Харкова. — Київ, 1967.

Бекетов А.Н. Новое здание судебной палаты и окружного суда (1899—1902 гг.) // Зодчий. — 1903. — № 50.

Бекетов А.Н. Харьковская общественная библиотека // Зодчий. — 1902. — № 13.

Белецкий П. Нарбут. — Ленинград, 1985.

Бенуа А. Врубель // Мир искусства. — 1903. — № 10—11.

Бенуа А. История русской живописи в XIX ст. — Санкт-Петербург, 1902.

Беретти А.В. О строящемся соборе во имя Св. Владимира в Киеве. — Киев, 1884.

Беркос Михайло Андрійович: Виставка творів до 100-річчя з дня народження (1861—1961): Каталог. — Харків, 1962.

Бернардацци А.И. К 50-летию художественно-строительной деятельности // Строитель. — 1900. — № 15—16.

Берштейн М.Д. Журнал "Основа" і український літературний процес кінця 50—60-х років XIX ст. — Київ, 1959.

Берштейн М.Д. Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. — Київ, 1959.

Бєлікова Г. Перша українська артистична виставка 1911 року // Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку: Матеріали наукової конференції. — Київ, 1999.

Бєлічко Ю. Україна в російському образотворчому мистецтві XIX — початку XX століття // Мистецтвознавство України. — Київ, 2000.

Бєлічко Ю. Україна в творчості І.Ю. Рєпіна. — Київ, 1963.

Бируля О. Архітектурна історія Вінниці. — Вінниця, 1930.

Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. — Київ, 1965. — Т. 2: Українська література XIX — початку XX ст.

Білецький О., Мамонтов Я. Український театр: Хрестоматія. — Київ, 1941.

Білецький П. Апостол України: Життя і творчість Тараса Шевченка. — Київ, 1998.

Білецький П. Скарби нетлінні. — Київ, 1979.

Білинська М. Сидір Воробкевич. — Київ, 1982.

Біляшівський Б.М., Лащук Ю.П. Київське кустарне товариство // НТЕ. — 1987. — № 4.
Бірюльов Ю. Банки вулиці Коперника // ГБ. — 1998. — № 11.
Бірюльов Ю. Перші скульптори львівського класицизму // ГБ. — 2002. — № 4—6.
Бобош Г. Стежками життя та творчості Василя Нагірного (1848—1921) // НЗ. — 2000. — № 2.
Богданович Г. Федір Петрович Балавенський. — Київ, 1963.
Богданович О.В. Юрий Мелетьевич Дмитренко. 1858—1918: Биобиблиографический указатель литературы. — Одесса, 1996.
Бодянский П. Достопримечательности Полтавы. — Полтава, 1850.
Бойко Ю. Українська література XIX—XX ст. // Вибрані праці. — Київ, 1992.
Бондар М.П. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. — Київ, 1986.
Бондаренко Б.А. Каменная летопись: Архитектурные памятники Харьковщины. — Харьков, 1972.
Бондаренко І.В. Еклектика у храмовій архітектурі Харківщини (на прикладі творчості Ф. Данилова) // АСУ. — 1997. — № 4.
Борисенко В.К. Деякі особливості народного убрання поляків Поділля (кінець XIX — початок XX ст.) // НТЕ. — 1973. — № 2.
Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. — Москва, 1979.
Бохенська Е. Спомин про Корнила Устияновича // Світ. — Львів, 1917. — Ч. 8.
Боян Б. Мистецтво не вмирає: Пам'яті І.С. Їжакевича // Україна. — 1962. — № 4.
Брайчевський М. Стиль київських підрядчиків: Про міський архітектурний фольклор // АУ. — 1991. — № 5.
Будзан А.Ф. Народні художні промисли Бойківщини // Народні художні промисли України. — Київ, 1979.
Булат Т. Героїко-патріотична тема у творчості М. Лисенка. — Київ, 1965.
Булат Т.П. Український романс. — Київ, 1979.
Булгаков Ф. К.А. Трутовский // Исторический Вестник. — 1893. — № 5.
Бурачек М. Аналіз творчості С.І. Васильківського // Червоний шлях. — 1929. — № 7.
Бурачек М. О.О. Мурашко // Мистецтво. — 1919. — № 5—6.
Бурачек М. Самокиш. — Харків, 1930.
Бурачек М. Спогади про Г.І. Нарбута // Бібліологічні вісті, 1927. — № 1 (14).
Бурлаков И.А. Работы великих русских зодчих в Днепропетровске // Зодчество Украины. — Киев, 1954.
Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. — Київ, 1959.
Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. — Москва, 1952—1959. — Т. 1—2.
Бутник-Сіверський Б.С. Архітектор В.І. Беретті в Києві. — Київ; Львів, 1947.
Бутник-Сіверський Б.С. Григорій Петрович Світлицький. 1872—1948. — Київ, 1950.
Бутник-Сіверський Б.С. Народні пояси XVII — початку XIX ст. // НТЕ. — 1985. — № 1.
Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво. — Київ, 1966.
Бутник-Сіверський Б.С. Українське народне мистецтво на виставках-ярмарках 1840—1850-х рр. // НТЕ. — 1981. — № 2.
Вагнер Г.К. В поисках истины: Религиозно-философские искания русских художников: Середина XIX — начало XX вв. — Москва, 1993.
Василенко В.В. О Лебединском "будынке" Г.П. Галагана // КС. — 1900. — LXX.
Васильева М. Хабанское керамическое производство... // Регрес і регенерація в народному мистецтві: колективне дослідження за матеріалами Третіх гончарівських читань. — Київ, 1998.
Величко О. Олекса Новаківський // Червоний шлях. — 1930. — № 5—6.
Веникеев Е.В. Архитектура Севастополя: Путеводитель. — Симферополь, 1983.
Вербицький Л. Взори домашнього промислу на Русі. — Львів, 1880—1889, серії I—X.
Вервес Г.Д. Т.Г. Шевченко і Польща. — Київ, 1964.
Вервес Г.Д. Як література самоутверджується у світі: Дослідження. — Київ, 1990.
Верещагина А.Г. Иван Иванович Соколов. 1823—1918 // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Середина XIX века / Под ред. А.И. Леонова. — Москва, 1958.
Верещагина А. Константин Александрович Трутовский. — Москва, 1955.
Вечерський В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. — Київ, 2002.

Винницкий житель — художник Иван Заседатель // Рубан В.В. Забытые имена. — Киев, 1990.

Виставка малюнків і гравюр Олени Кульчицької: Каталог. — Львів, 1933.

Виставка творів Миколи Корниловича Пимоненка: Каталог. — Київ, 1963.

Виставка творів українських художників XIX — початку XX ст. (З приватних збірок м. Києва): Каталог. — Київ, 1959.

Виставка українських килимів. — Київ, 1924.

Вишневский И. Станция в Киеве // Зодчий. — 1874. — № 8—9.

Владич Л. Иван Сидорович Ижакевич. — Москва, 1955.

Владич Л. Леонід Володимирович Позен. — Київ, 1961.

Власов В.Г. Стили в искусстве: В 3 т. — Санкт-Петербург, 1995.

Власюк А.И. Эволюция строительного законодательства России в 1830—1910-е годы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. — Москва, 1985.

Возняк М. Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка. — Київ, 1958.

Война ...

Войцехівський В. Художник П.Д. Мартинович // Життя й революція. — 1930. — № 7.

Волков Ф. (Хведір Вовк). Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем: В 2 т. — Петроград, 1916. — Т. 2.

Волков Ф.К. Отличительные черты южнорусской народной орнаментики // Труды третьего Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г.: В 2 т. — Киев, 1878. — Т. 2.

Вологодцев И.К. Особенности развития городов Украины. — Харьков, 1930. — Вып. 2.

Волошин М. Лики творчества. — Ленинград, 1988.

Вороний М. В мистецькім куточку: Гостина у арт. мал. Олени Кульчицької // Світ. — Львів, 1926. — Ч. 9.

Вороний М. Виставка картин українських художників у Києві // Ілюстрована Україна. — Львів, 1913. — Ч. 19—20.

Вороний М. Пером і пензлем. — Львів, 1931.

Воронов А.А., Михайлова М.Б. Боспор Киммерийский. — Москва, 1983.

Воспоминания, статьи и письма из-за границы И.Е. Репина. — Санкт-Петербург, 1901.

Восточнославянская этнография: Труды Института этнографии АН СССР / Новая серия. — Т. XXXI. — Москва, 1956.

Врона И.И. Предреволюционная архитектура Украины (конец XIX — начало XX ст.): Дис. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1950.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Москва, 1968. — Т. 6.

Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. — Санкт-Петербург, 1903.

Вуйцик В. До історії будинків Наукового товариства ім. Шевченка: Будинок на вул. Винниченка, 24 // Вісник НТШ. — 1997. — № 17.

Вуйцик В.С. Львівський історико-архітектурний заповідник: Екскурсія по місту. — Львів, 1979.

Вуйцик В.С., Липка Р.М. Зустріч зі Львовом. — Львів, 1987.

Выставка картин Общества художников-киевлян, VIII-я. В актовом зале имп. Университета св. Владимира. 1916—1917 гг. — Киев, 1916.

Выставка картин русских и украинских художников второй половины XIX и начала XX вв.: Из частных собраний г. Одессы: Каталог. — Одесса, 1958.

Выставка картин: Одесса—Киев—Харьков. 1910—1911 гг. / Устроитель А. Филиппов. — Киев, 1911.

Галаган Г.П. Письма Г.П. Галагана о малороссийском будинке в селе Лебединце Прилукского уезда (документы, известия и заметки) // Киевская старина. — 1904. — № 7—8.

Галайбо Н. Шевченко-художник // Наше наследие. — 1989. — № 1.

Герро. Мария Башкирцева: Критико-биографический очерк. — Москва, 1905.

Герцен А.И. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — Москва, 1954—1965. — Т. VI.

Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. — Москва, 1964.

Гіляров С.О. Архітектурні стилі: Ампір // АРУ. — 1940. — № 1.

Гладыш К.В. Архитектура и памятники Полтавщины: Путеводитель. — Харьков, 1982.

Гнатюк В. Товстеньке: Його лад і звичаї // НТЕ. — 1973. — № 2.

Говдя П. З документів минулого // Мистецтво. — 1956. — № 5.

Говдя П.І. Володимир Донатович Орловський. — Київ, 1968 (у співавторстві).

Говдя П. М.К. Пимоненко. — Київ, 1957.

Говдя П. Передвижники і Київська рисувальна школа (до 90-річчя Першої пересувної виставки на Україні) // Мистецтво. — 1962. — № 1.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. — Москва, 1950, 1952. — Т. 2, 8.

Голубець М. Холодний. — Львів, MCM XXVI.

Гончар О.І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. — Київ, 1982.

Горак Я.Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX — початок XX ст.): Дис. ... канд. мистецтвознавства (рукопис). — Київ, 2003.

Гордійчук М. М. Калачевський. — Київ, 1958.

Горинь Г.Й. Лозо- і коренеплетіння // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — Київ, 1983.

Горленко В.П. Дмитрий Григорьевич Левицкий // Русский архив. — 1892. — Кн. 3.

Горленко В.П. Жизнь Д.Г. Левицкого // Русская живопись в XVIII веке. — Т. 1. Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735—1922 / Сост. С.П. Дягилев. — Санкт-Петербург, 1902.

Горленко В. Украинские были. — Киев, 1899.

Горленко В. Южнорусские очерки и портреты. — Киев, 1898.

Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — Київ, 1997.

Грабович Г. Шевченко як міфотворець / Пер. з англ. — Київ, 1991.

Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. — Київ, 2000.

Грабович О., Волинець Л. Українські рушники. — Нью-Йорк, 1981.

Гребенюк В. Пейзажист И.П. Похитонов // Искусство. — 1963. — № 8.

Григорович В.И. О Кирилле Ивановиче Головачевском и его произведениях // Журнал изящных искусств. — 1823. — № 3.

Гримм Г.Г. Архитектор Андреян Захаров. — Москва, 1940.

Гримм Д.И. Биографический очерк // Зодчий. — 1898. — № 11.

Гриневецький І.О. А.К. Вахнянин. — Київ, 1961.

Грицай М.О. Жовтневий палац культури в Києві. — Київ, 1960.

Грицай М.О., Онищенко М.Ю. Архітектура України за часів Російської дворянської імперії: 70-ті роки XVIII — перша половина XIX ст. // Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період. — Київ, 1957.

Грицай Н.А. Здание Университета им. Т.Г. Шевченко в Киеве. — Киев, 1960.

Грицюта М.С. Селянство в українській дожовтневій літературі. — Київ, 1979.

Грищенко А.В. Русская икона как искусство живописи. — Москва, 1917.

Грінченко М. Вибране. — Київ, 1958.

Грінченко М. М.В. Лисенко // Вибране. — Київ, 1959.

Гром'як Р.Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). — Тернопіль, 1999.

Гудченко З.С. Некоторые особенности архитектуры местечек Украины (конец XVIII — начало XX вв.) // Советская этнография. — 1978. — № 5.

Гусев А.Н. Харьков, его прошлое и настоящее в рисунках и описаниях: Историко-справочный путеводитель. — Харьков, 1902.

Гущин А.С. К вопросу о славянском земледельческом искусстве // Изобразительное искусство: временник... — Ленинград, 1927.

Данченко А.С. Народный мастер и влияние среды на его творчество // Стенограмма Всесоюз. конф. по проблемам развития современного народного искусства. — Москва, 1977.

Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. — Київ, 1974.

Данченко Л. Невмируще джерело. — Київ, 1975.

Дацун П.І. Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР: Довідник. — Київ, 1986.

Дашкевич Н.П. Отзыв о сочинении г. Петрова... // Отчет о 29-м присуждении премии гр. Уварова. — Санкт-Петербург, 1994.

Дегтярев М.Г. Киевский городской архитектор А.И. Меленский (1763—1838) // СА. — 1989. — № 2.

Дедлов В.Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. — Москва, 1901.

Дедюхина В.С. Культура дворянской усадьбы // Очерки русской культуры.— Москва, 1990. — Ч. IV.

Дей О.І. Іван Франко: Життя і діяльність. — Київ, 1981.

Дейнека А.И. Памятники архитектуры Сумщины: Путеводитель. — Харьков, 1981.

Денисюк І. Невичерпність атома: Франкознавчі студії. — Львів, 2001.

Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст. — Львів, 1999.

Деркач Б.А. Леонід Глібов: Життя і творчість. — Київ, 1982.

Диканский М.Г. О застройке лечебных местностей с точки зрения современной практики градостроительства // Зодчий. — 1915. — № 7.

Діденко О.П. Віконне різьблення на Уманщині // НТЕ. — 1976. — № 5.

Добрянська І. Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — Київ, 1954.

Доклад комиссии по проверке и урегулированию плана г. Харькова. — Харьков, 1876.

Долгорукий И.М. Путешествие в Киев в 1817 году. — Москва, 1870.

Долгорукий И.М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое-куда 1810 года. — Москва, 1870.

Должик. Усадьба кн. С.Д. Голицына — Харьковской губернии и уезда. — 1916. — № 67.

Донецк: Архитектурно-исторический очерк / С.К. Килессо и др. — Киев, 1982.

Доронина Э.Н., Ляхович А.А. По улицам Севастополя. — Симферополь, 1983.

Доронина Э.Н., Яковлева Т.И. Памятники Севастополя. — Симферополь, 1983.

Дорошкевич О.К. Реалізм і народність української літератури XIX ст. // Вибрані праці. — Київ, 1986.

Дорошенко Д. Василь Горленко. — Париж, 1934.

Драган М. Українська декоративна різьба. — Київ, 1970.

Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. — Київ, 1970.

Дремлюга М. Українська фортепіанна музика. — Київ, 1958.

Дружинина Е.И. Судьба крупнейшего государственного предприятия Новороссии // Общество и государство феодальной России. — Москва, 1975.

Дурилін С.М. Марія Заньковецька // Вінок спогадів про Заньковецьку. — Київ, 1950.

Дурылин С.Н. Мария Заньковецкая. — Киев, 1982.

Дух України. Spirit of Ukraine. 500 Years of Painting — 500-ліття малярства: Selections from the state Museum of Ukrainian Art. Kiev. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві. — Winnipeg, Canada. — 1991.

Дучилінська О.О. В Олени Кульчицької // Назустріч. — Львів, 1937. — Ч. 23—24.

Дюженко Ю. Михайло Степанович Ткаченко. — Київ, 1963.

Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. — Київ, 1958.

Дяків Оніл Т. Українські стіби. — Мантеноп, Пенсильванія, 1984.

Евсина Н.А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII — первой половины XIX века. — Москва, 1985.

Ежегодник общества архитекторов-художников. — 1906.

Ернст Ф. Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів. — Київ, 1926.

Ернст Ф. Київ: Провідник. — Київ, 1930.

Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — Київ, 1998.

Єффемов С. Історія українського письменства. — Київ, 1995.

Жемчужников Л. Воспоминания о Шевченко // Основа. — Санкт-Петербург, 1861. — Кн. 3.

Жемчужников Л. Живописная Украина. — Санкт-Петербург, 1861.

Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого. — Ленинград, 1927. — Вып. 2.

Жемчужников Л.М. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств // Основа. — Санкт-Петербург, 1861.

Житецький П.Г. "Енеїда" Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. // Вибрані праці. — Київ, 1987.

Житков С.М. Биографии инженеров путей сообщения: В 3 вып. — Санкт-Петербург, 1889, 1892, 1902.

Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. — Київ, 1983.

Жолтовський П.М. Художник Порфирій Мартинович. — Харків, 1930.

Жук І. Архітектура Львова кінця XIX — початку XX століть: Спадщина Івана Левинсь-

кого та його фірми // Львів: Історичні нариси. — Львів, 1996.

Жук І. Будинок Галицької ощадної каси та Земельного кредитного товариства // ГБ. — 1998. — № 2.

Жук І. Професор Густав Бізанц // Німецькі колонії в Галичині: Історія — архітектура — культура. — Львів, 1996.

Жук О. З історії будівництва головного корпусу Львівської політехніки // Архітектурний вісник. — 2002. — № 3—4 (16).

Жулинський М.Г. Заявити про себе культурою. — Київ, 2001.

Жулинський М.Г. Слово і доля // Українські письменники XIX—XX століть: Навч. посіб. — Київ, 2002.

Журавель О. Без глухомані: До питання про школу українського пейзажного малярства // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1.

Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. — Київ, 1993.

Загайкевич М. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. — Львів, 1998.

Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — Київ, 1960.

Загайкевич М. Музичний світ Великого Каменяра. — Київ, 1986.

Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини XIX ст. // Київ музичний. — Київ, 1982.

Запаско Я.П. Українське народне килимарство. — Київ, 1973.

Засенко О.Є. Марко Вовчок: Життя, творчість, місце в історії літератури. — Київ, 1964.

Затенацький Я.П. Невідомий твір М.К. Пимоненка // Україна. — 1959. — № 13.

Затенацкий Я.П. Николай Корнилович Пимоненко. — Киев, 1955.

Затенацький Я. Ю.Р. Бершадський // Малярство і скульптура. — 1938. — № 12.

Захарчук-Чугай Р.В. Гаптування і вишивка // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992.

Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка. — Київ, 1988.

Захарчук-Чугай Р.В. Художні тканини, в'язання і мереживо // Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992.

Звід пам'яток історії та культури України: У 2 кн.: Київ / Відп. ред. П. Тронько. — Київ, 1999. — Кн. 1, ч. 1.

Зеров М. Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці.

З історії української реставрації / За ред. В. Тимофієнка. — Київ, 1996.

Зуммер В. Врубель в Кирилівській церкві // Збірник історико-філологічного відділу УАН. — Київ, 1927. — № 51.

Из украинской старины: Рисунки академика С.И. Васильковского и Н.С. Самокиша / Пояснит. текст проф. Д.И. Эварницкого. — Санкт-Петербург, 1900.

Иллюстрированный каталог пятой выставки Товарищества южнорусских художников в Одессе. — Одесса, 1894.

Иллюстрированный сборник материалов к истории возникновения Киевского политехнического института. — Киев, 1914.

История драматического театра: В 7 т. — Москва, 1977. — Т. 2.

Івакін Ю.О. Поезія Шевченка періоду заслання. — Київ, 1984.

Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції. — Львів, 1998.

Івашків В. Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст. — Київ, 1990.

Ігнаткін І.О. Економіка і благоустрій у Києві на початку XIX ст. // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959.

Ігнаткін І.О. Олексій Миколайович Бекетов. — Київ, 1949.

Ігнаткін І.О., Вайнгорт Л.С. Полтава: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1966.

Ігнатов О.Н. Архітектура України періоду капіталізму // Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період. — Київ, 1957.

Історія українського мистецтва: В 6 т. — Київ, 1969—1970. — Т. 4, кн. I—II.

Історія української архітектури / За ред. В.І. Тимофієнка. — Київ, 2003.

Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. — Київ, 1995—1997.

Історія української літератури: У 8 т. — Київ, 1967—1969. — Т. 2—5.

Історія української літературної критики: Дожовтневий період. — Київ, 1988.

Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія: У 3 кн. — Київ, 1996—1998. — Кн. 1—2.

Історія української музики. — Київ, 1989. — Т. I—II.

Історія Української РСР: В 8 т., 10 кн. — Київ, 1978. — Т. 3.

Йордан Ф.И. Записки ректора и профессора Академии художеств. — Москва, 1918.

К вопросу о конкурсе на постройку театра в Одессе // Зодчий. — 1874. — № 7.

Костанди К.К. (К 25-летию художественной и педагогической деятельности) // Нива. — Санкт-Петербург, 1910. — № 15.

Калениченко Н.Л. Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями, течії. — Київ, 1983.

Калениченко Н.Л. Українська література XIX ст.: Напрями, течії. — Київ, 1977.

Калинин Н., Кадиевич А., Земляниченко М. Архитектор Высочайшего Двора. [Н. Краснов]. — Симферополь, 2003.

Кальницкий М.Б. Русский инженер А.Е. Струве: К 150-летию со дня рождения // СА. — 1985. — № 12.

Кара-Васильєва Т.В. Збагачення стилістики, відродження талантів // Мистецтво і духовне збагачення суспільства. — Київ, 1989.

Каришева Т.П. П.П. Сокальський. — Київ, 1959.

Карнабіда А.А. Чернігів: Архітектурно-історичний нарис. — 2-ге вид. — Київ, 1980.

Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. — Київ, 1961. — Т. 3.

Касіян В.І. Художник-патріот (пам'яті І.С. Їжакевича) // Мистецтво. — 1962. — № 1.

Касіян В., Турченко Ю. Українська дожовтнева реалістична графіка. — Київ, 1961.

Каспрук А.А. Українська поема XIX — початку XX ст.: Ідеї, течії, проблеми жанру. — Київ, 1973.

Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. — Київ, 1982.

Касьянов А.М. Харьков. — Москва, 1949.

Каталог виставки творів народного художника УРСР І.С. Їжакевича (до 90-річчя з дня народження). — Київ, 1956.

Каталог виставки творів художників Г.С. Головкова, П.О. Нілуса, П.Г. Волокідіна, що належать музеям СРСР та приватним колекціонерам. — Одеса, 1962.

Каталог выставки картин в Биржевой зале. — Киев, 1892.

Каталог выставки картин группы художников г. Киева "Кольцо". — Киев, 1914.

Каталог выставки картин, акварелей и этюдов художника С.И. Васильковского в залах Дворянского депутатского собрания в Харькове. — Харьков, 1900.

Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии. — Санкт-Петербург, 1912.

Каталог мистецької виставки митця Олени Кульчицької. — Львів, 1943.

Каталог посмертної виставки творів народного художника УРСР, професора Київського державного художнього інституту Григорія Петровича Світлицького: 1872—1948. — Київ, 1950.

Каталог посмертної виставки творів художника Євгена Йосиповича Буковецького (1866—1948). — Київ, 1950.

Каталог посмертной выставки картин академика живописи К.К. Костанди. — Одесса, 1924.

Каталог посмертной выставки картин академика живописи Н.К. Пимоненко. — Санкт-Петербург, 1913.

Каталог посмертной выставки картин академика Судковского, устроенной Обществом изящных искусств в 1885 г. — Одесса, 1885.

Каталог посмертної виставки картин проф. Української академії мистецтв Олександра Олександровича Мурашка (1875—1919). — Київ, 1923.

Каталог посмертной выставки картин Т.Я. Дворникова. — Одесса, 1926.

Каталог седьмой выставки картин Общества харьковских художников в пользу голодающих. — Харьков, 1906.

Каталог творів К.К. Костанді, Т.Я. Дворникова, Г.С. Головкова. — Київ, 1941.

Кауфман Л. М.М. Аркас: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1958.

Кауфман Л. С. Гулак-Артемовський. — Київ, 1962.

Квітка К.В. Фольклористична спадщина М. Лисенка // Вибрані статті. — Київ, 1986. — Ч. 2.

Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Твори: У 8 т. — Київ, 1970. — Т. 7.

Киев. К постройке караимской синагоги: строительная летопись // Строитель. — 1899. — № 11—12.

Киевская сельскохозяйственная и промышленная выставка и ее участники 1897 г. — Киев, 1898.

Киевский художественно-промышленный и научный музей // Искусство и печатное дело. — 1909. — № 11—12.

Київ: Туристичний путівник / За ред. Д. Малакова, С. Поповича. — Львів, 2001.

Килессо С.К. Архитектура Крыма. — Киев, 1983.

Кирилюк Є.П. Живі традиції: Іван Котляревський та українська література. — Київ, 1969.

Кирилюк Є.П. Тарас Шевченко: Життя і творчість. — Київ, 1964.

Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX в. в России. — Москва, 1986.

Кириченко Е.И. Пространственно-временные характеристики в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX века. — Москва, 1979.

Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. — Москва, 1978.

Кирпичное производство в г. Киеве // Зодчий. — 1898. — № 8.

Кирюхин Г.А. Слуцкие пояса. — Минск, 1981.

Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX—XX ст. — Тернопіль, 2000.

Кілессо С.К. Черкаси: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1966.

Кобільник В. Матеріальна культура с. Жукотин // Літопис Бойківщини. — 1937.

Ковалевская М. Иван Сидорович Ижакевич. — Киев, 1956.

Ковалевський М. Спогади про С. Світославського // Мистецтво. — 1956. — № 5.

Коваленская Н.Н. Мартос. — Москва, 1938.

Ковалинський В.В. Георгій Шлейфер — київський зодчий // Хроніка 2000. — Київ, 1997. — Вип. 17—18.

Кодин В.А., Ерошкина Е.А. Храмы Слобожанщины: Формирование архитектурно-художественных и художественных традиций. — Харьков, 1998.

Кожолянко Г. Поселення та житло українців Івано-Франківщини та Буковини. — [Едмонтон], 1992.

Козакевич М.З. Дерев'яний посуд та вироби з лози, рогози і соломи // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР. — Київ, 1956.

Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000.

Колениченко П.Л. Українська література XIX ст. Напрями, течії. — Київ, 1997.

Колесников А.И. Архитектура парков Кавказа и Крыма. — Москва, 1949.

Колос С.Г. Традиції, стан і потреби художніх промислів України // Народна творчість та етнографія. — 1957. — № 4.

Колосок Б.В. Православні святині Луцька. — Київ, 2003.

Колосок Б.В., Метельницький Р.Г. Луцьк: Архітектурно-історичний нарис. — Київ, 1990.

Комарова Л.Д. Вишивка Київщини переджовтневого часу // НТЕ. — 1963. — № 1.

Кондаков С.Н. Список русских художников: К юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1916.

Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764—1914. — Петроград, 1914. — Ч. 1. Краткий исторический очерк; Ч. 2. Список русских художников.

Конкурс на проект постройки здания биржи в Одессе // Неделя строителя. — 1891. — № 48, 49.

Конкурс проектов народного дома для г. Харькова // Зодчий. — 1899. — № 6—7.

Конкурсные проекты театра г. Киева // Зодчий. — 1897. — № 1.

Корній Л. Історія української музики. — Київ; Нью-Йорк, 2001. — Ч. III (XIX ст.).

Косаревский И.А. Искусство паркового пейзажа. — Москва, 1977.

Косаревский И.А. Композиция городского парка. — 2-е изд. — Киев, 1977.

Косаревський І.О. Сокиринський парк. — Київ, 1961.

Костин В.И. Ворошиловград: Архитектурно-исторический очерк. — Киев, 1987.

Костомаров М. Воспоминания о двух малярах // Основа. — 1861. — № 4.

Костомаров М. Твори: В 2 т. — Київ: Дніпро, 1967.

Котков И.И., Ушаков А.Т. Архитектура Одессы: Путеводитель. — Одесса, 1967.

Котляр М. Є.Й. Буковецький // Образотворче мистецтво. — 1940. — № 12.

Котляревський І. Повне зібрання творів: У 2 т. — Київ, 1953. — Т. 2.

Коцюбинська М.Х. Етюди про поетику Шевченка. — Київ, 1990.

Кравець І.М. Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // Українське мистецтвознавство. — Київ, 1969. — Вип. 3.

Кравчук Л.Т. Вишивка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969.

Крамской И.Н. Письма. — Москва, 1937.

Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевенному производству. — Чернигов, 1914.

Краткое описание здания Одесского отделения Русского технического общества // ЗООРТО. — 1897. — Вып. 2—3.

Краткое описание здания одесской биржи // ЗООРТО. — 1899. — Вып. 3.

Краткое описание управления Юго-Западной железной дороги в Киеве и станции Киев-Товарный. — Киев, 1909.

Кратюк О.А. Різьбяр по дереву Василь Девдюк // НТЕ. — 1975. — № 4.

Кресальный Н.И. Русская и украинская архитектура XVIII — первой трети XIX века. — Киев, 1982.

Кривенко А. Відтворення історичних ландшафтів ансамблю Шарівської садиби // З історії української реставрації / За ред. В. Тимофієнка. — Київ, 1996.

Кривень П. С. І. Васильківський // Малярство і скульптура. — 1938. — № 11.

Крикун Ю. Пам'ятники кримськотатарської архітектури (XIII—XX ст.). — Сімферополь, 2001.

Крип'якевич І. Український дереворит і твори Олени Кульчицької // Шляхи. — Львів, 1916 (річник II—III), рік 1915—1916.

Крощенко Л., Осадчий Є. Володимирський собор у Херсонесі — пам'ятник над колискою християнства в Україні-Русі // ПУ. — 2001. — № 4.

Крутікова Н.Є. Гоголь та українська література (30—80-ті рр. XIX ст.). — Київ, 1957.

Крутікова Н.Є. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці). — Київ, 1965.

Крыжицкий Г. Несколько слов о К.Я. Крыжицком // Искусство. — 1962. — № 1.

Крыжицкий Г. Судьба художника. — Киев, 1966.

Крым: Архитектура. Памятники / Автор текста и сост. В. Тимофеенко. — Киев, 1991.

Кузьмин Е. Из Киева (25-летие рисов. школы Мурашко): Художник Костенко. Новая рисовальная школа // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 4.

Кузьмин Е. Из Киева. (О выставке местных художников) // Искусство и художественная промышленность. — 1900, март.

Кузьмін Є. Олександр Мурашко // Червоний шлях. — 1928. — № 11, 12.

Кузьмін Є. Перша школа малярства // Червоний шлях. — 1927. — № 9—10.

Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — Київ, 1972.

Кулешов В. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. — Москва, 1991.

Кулжинский С.К. Описание коллекции народных писанок музея Е. Скаржинской в Лубнах. — Москва, 1899.

Кулиш П. Обзор украинской словесности: И. Котляревский // Основа. — 1861. — Кн. 1.

Куліш П. Твори: В 2 т. — Київ, 1994.

Кустарная промышленность Киевской губернии. — Киев, 1912.

Лаврентьев Г. Хозяйственные заметки при приезде в г. Чугуев // Журнал Министерства государственных имуществ. — 1851. — Т. IV, ч. 38.

Лагута Н.Д. Забытый художник Руфим Гаврилович Судковский. — Николаев, 1928.

Ладыженко К. Национальное искусство и задачи искусства на Украине // Украинская жизнь. — 1912. — № 3.

Л[азаревский.] А. Проект Киевского музея древностей и искусств // КС. — 1898. — № 6.

Лазаревский А.Л. К истории будущего Киевского музея // КС. — 1893. — Т. LX. — № 1.

Лапа В.П. Полтавські різьбярі Яків Халабудний, Василь Гарбуз. — Київ; Харків, 1937.

Лашков Ф. Историческая записка о сооружении в Херсонесе храма Св. равноапостольного князя Владимира // ИТУАК. — 1888. — № 5.

Лашкул З.В. К.О. Трутовський: Життя і творчість. — Київ, 1974.

Лащук Ю. Українська народна кераміка // Українське народне мистецтво: кераміка і скло. — Київ, 1974.

Лащук Ю.Ф. Украинская народная керамика XIX—XX ст.: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. — Киев, 1971.

Левицкий Дмитрий Григорьевич: Каталог. — Ленинград, 1987.

Левченко Петро Олексійович. 1856—1917 (Альбом репродукцій / Авт. тексту Ю.Ф. Дюженко). — Київ, 1959.

Левченко Петро Олексійович: Каталог виставки творів. — Харків, 1956.

Левчук В. Суботівські спадки // Наука і культура. — Україна. — 1990. — Вип. 24.

Левчук В. Червоними і чорними нитками. — Київ, 1986. — табл. XXI—XXXII.

Лейбфрейд А.Ю. Зодчий Михаил Иванович Ловцов // Слобода. — 1996. — № 69.

Лейбфрейд А.Ю., Полякова Ю.Ю. Харьков. От крепости до столицы: Заметки о старом городе. — Харьков, 1998.

Лейбфрейд А.Ю., Романов П.И. Архитектор В.В. Величко // СА. — 1980. — № 12.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — Лозанна; Ажд'ом, 1971.

Липка Р.М. Львівська архітектурна школа — її роль та етапи розвитку // Архітектура Галичини XIX—XX ст.: Вибрані матеріали міжнародного симпозіуму 24—27 травня, присвяченого 150-річчю заснування Державного університету "Львівська політехніка". — Львів, 1996.

Лисенко М.В. Листи. — Київ, 1964.

Лист до І.Франка від 8 грудня 1885 р. // М.В. Лисенко. Листи. — Київ, 1964.

Листов В.Н. Ипполит Монигетти. — Ленинград, 1976.

Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. — Львів; Нью-Йорк, 1994.

Лисько З. С. Артемовського-Гулака "Запорожець за Дунаєм" та його відношення до Моцартового "Уведення із Сералю" (рукопис) // Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Ф. 9 (о. н.). — Справа 547/VII.

Литвин М. Скромний, приємний, простий... // Україна. — 1988. — № 48.

Литвинов А.П. Братское кладбище и храм-памятник: Каталог музея Севастопольской обороны. — Севастополь, 1897.

Литвинова П.Я. Русские народные узоры. — Киев, 1877. — Вып. 1: Малороссийские узоры Черниговской и Полтавской губ.

Лінда С. Кастелівка: Народно-романтичні тенденції у розвитку архітектури Львівського історизму // НЗ. — 2000. — № 2.

Лінда С.М. Архітектурна діяльність Юліуша Гохбергера у Львові в період історизму // Вісник Державного університету "Львівська політехніка". — 1998. — № 358. Архітектура.

Лінда С.М. Пошуки національної своєрідності в архітектурі Львова на межі XIX—XX ст. // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". — 2001. — № 429.

Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1989.

Логвин Г.Н. Киев. — Москва, 1967.

Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. — 2-е изд. — Москва, 1967.

Лозовский В.В. Корзиноплетение и дорожное производство в Харьковской, Курской, Рязанской и др. губ. // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. — Санкт-Петербург, 1900. — Т. VI.

Лукомский Г.К. О новом и старом Киеве // Зодчий. — 1913. — № 48.

Лукомский Г.К. Сокиринцы (Полтавская губ., Прилукского уезда, имение графини Е.П. Ламадорф-Галаган) // Столица и усадьба. — 1914. — № 24.

Лукомский Г.К. Старинные усадьбы Харьковской губернии. — Петроград, 1917.

Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967.

Луцький Ю.Д. Драматургія Г.Ф. Квітки-Основ'яненка і театр. — Київ, 1978.

Лушакова А.Н., Евселевский Л.И. Улицами старого Кременчуга. — Киев, 1997.

Львів: Архітектура. Пам'ятники / І. Бачун, В. Любченко, Г. Маценко. — Київ, 1985.

Львів: Туристичний путівник / За ред. А. Рудницького, Ю. Бірюльова. — Львів, 1999.

Львівський Державний музей українського мистецтва: Каталог (путівник). — Львів, 1955.

Людкевич С. Віктор Матюк // Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів, 1999. — Т. І.

Людкевич С. О. Нижанківський // Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів, 1999. — Т. І.

Людкевич С. Про націоналізм (національне) в музиці // Дослідження, статті, рецензії. — Київ, 1973.

Лясковская М. Художница М. Башкирцева // Искусство. — 1961. — № 2.

М.В. з М. (Вербицький М.) О пінію музикальнім // Галичина. — Львів, 1863. — Кн. 1, вип. 11.

Макаренко М. Кобзар Л.М. Жемчужникова. — Прилуки, 1929.

Маковей О. Панько Олелькович Куліш: Огляд його діяльності. — Львів, 1900.

Максисько Т.С. До історії львівської школи художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва // Українське мистецтвознавство. — 1971. — Вип. 5.

Малаков Д.В. Архітектор Городецький: Архівні розвідки. — Київ, 1999.

Малаков Д.В. По Брацлавщине: От Винницы до Тульчина. — Москва, 1982.

Малаков Д.В. По Восточному Подолью (от Жмеринки до Могилева-Подольского). — Москва, 1982.

Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. — Київ, 1997.

Малашенко О. Для народу (Про виставки творів російських і українських художників другої половини XIX ст.) // Мистецтво. — 1959. — № 4.

Малиженовский Н. Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь. — Киев, 1895.

Маниковский Ф. Историко-статистическое описание Киево-Флоровского Вознесенского женского монастыря. — Киев, 1894.

Манн Т. Письма. — Москва, 1975.

Марко Вовчок в критиці / Збірник статей, рецензій, висловлювань. — Київ, 1955.

Марков Е. Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы. — Москва, 1896.

Маркович П. Українські писанки Східної Словаччини. — Свидник; Братислава; Пряшів, 1972.

Мартинович П. Листування з В.П. Горленком (1885—1896) // Науковий збірник на рік 1929 історичної секції ВУАН. — Київ, 1929.

Мар'яненко І.О. Минуле українського театру. — Київ, 1953.

Мастера искусства об искусстве. — Москва, 1970. — Т. 7.

Матейко К.І. Український народний одяг. — Київ, 1977.

Матейко К.І. Головні убори українських селян до початку XX ст. // НТЕ. — 1973. — № 3.

Матушевич А.О. Хрещатик. — Київ, 1950.

М.В. Лисенко у спогадах сучасників: У 2 т.— Київ, 2003. — Т. І.

Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова XVIII—XIX ст. — Київ, 1967.

Мистецтво України: Біограф. довідник / За ред. А. Кудрицького. — Київ, 1997.

Мистецтво України: Енциклопедія / Ред. колегія А.В. Кудрицький та ін. — Київ, 1995. — Т. 1.

Митці України: Енциклопедичний довідник. — Київ, 1992.

Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — Москва, 1992. — Т. 2.

Михайлишин О. Палацово-паркові ансамблі Волині другої половини XVIII—XIX ст. — Київ, 2000.

Михайлів Ю. Г. Дядченко (1869—1921) // Життя й революція. — 1928. — № 1.

Михайлів Ю. Григорій Дядченко. — Харків, 1931.

Михайлів Ю. Леонід Позен // Життя й революція. — 1929. — № 7—8.

Михайлів Ю. Майстер фарби й колориту. 1875—1919 (З нагоди десятих роковин з дня смерті О. Мурашка) // Життя й революція. — 1929. — № 10.

Михайлова М.Б. Основные этапы формирования Керчи в XVIII—XIX вв. // Архитектурное наследство. — 1976. — № 25.

Михайлова М.Б. Особенности градостроительного развития Юга России (конец XVIII — первая половина XIX в.) // Архитектурное наследство. — 1979. — № 27.

Михайловка (Харьковская губ., Лебединский уезд). — 1916. — № 56.

Мицик В. Майстер Ялина Ратушняк // НТЕ. — 1971. — № 4.

Мишківська Т. Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині // Хроніка археології та мистецтва. — Київ, 1930. — Ч. 1.

Міляєва Л. К.О. Трутовський. — Київ, 1955.

Мірчук І. Історія української культури. — Мюнхен; Львів, 1994.

Міщук Р.С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст. — Київ, 1978.

Мовчан Б.Я. Памятники русской архитектуры в Измаильской области // Архитектурное наследство. — 1959. — № 9.

Могитич Р. Преображенська церква. — Львів, 1997.

Мойсеєнко В.П., Новаківська Н.П. Суми: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1966.

Молева Н., Белютан Э. Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — Москва, 1967.

Молчанов О.П. Рівно: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1976.

Монумент Славы в Полтаве / Сост. Л.С. Вайнгорт. — Москва, 1956.

Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов. — Москва, 1962.

Мороз З.П. На позиціях народності // Вибрані праці: У 2 т. — Київ, 1971.

Мороз З.П. Реалізм української драми другої половини XIX ст.: Проблема інтелігенції. — Київ, 1984.

Москвич Г. Путеводитель по Крыму. — Санкт-Петербург, 1914.

Мочульська О. Жінки-артистки в Галичині: Олена та Ольга Кульчицькі // Україна. — 1927. — № 6 (25).

Мочульський М. Іван Труш // Артистичний вісник. — Львів, 1905. — Зошит 5.

Мочульський М. Призабутий митець Юліан Панькевич // Назустріч. — 1934. — № 1.

Мурашко М. Спогади старого вчителя. — Київ, 1964.

Мурашко Н. Киевская рисовальная школа. 1875—1901: Воспоминания старого учителя. — Киев, 1907.

Мурашко Олександр: Альбом / Авт.-упор. Л.Г. Членова. — Київ, 1980.

М-ъ Б. К работам Н.П. Краснова // Зодчий. — 1913. — № 42.

Найден О.С. Орнамент українського народного розпису. — Київ, 1989.

Найден О., Горбачов Д. Малевич Мужицький // Хроніка 2000. — Київ, 1993.

Нановський Я. Корнило Миколайович Устиянович. — Київ, 1963.

Нановський Я. Юліан Панкевич. — Київ, 1988.

Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969.

Наулко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине. — Киев, 1975.

Нахлік Є.К. Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. — Львів, 2003.

Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст. — Київ, 1988.

Неделя строителя. — 1891. — № 48—49.

Некрасов А.И. Русский ампир. — Москва, 1935.

Некрасов А.И. Теория архитектуры. — Москва, 1994.

Нельговський Ю.П., Шуляр А.М. Львів: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1969.

Нельговський Ю. Художник-реаліст Порфирій Мартинович // Образотворче мистецтво. — 1941. — № 1.

Николаев В. Корреспонденция из Киева // Зодчий. — 1873. — № 1.

Николаева Т.М. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье. — Киев, 1988.

Нилус П. К. Костанди // В мире искусств. — 1910. — № 1—3.

Ніколаєв О. Сергій Васильківський. — Харків, 1927.

Німенко А.В. Українська скульптура другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1963.

Нова українська історична картина (Микола Івасюк "В'їзд Богдана Хмельницького до Києва по битві під Зборовим") // Діло. — 1905. — 28 серпня.

Новаковська Н.П. Архітектор П.А. Дубровський на Україні // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959.

Новицька М.О. Вишивання і гаптування // ІУМ: У 6 т. — Київ, 1968. — Т. 3.

Новиченко Л. Тарас Шевченко — поет, борець, людина. — Київ, 1982.

Новое здание Бессарабско-Таврического банка // Южное обозрение. — 1900. — 17 октября, 3 ноября.

Новрузова Д. Творчество Е.Р. Трипольской: К 100-летию со дня рождения // Искусство. — 1983. — № 3.

Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. — Львів, 1997.

Н. С. История Николаевской круглой церкви на Аскольдовой могиле в Киеве (К столетию ее существования). — Киев, 1911.

О связях русской живописи с Византией и Западом. — Москва, 1913.

Обзор г. Киева и план его с описанием. — Киев, 1860.

Образцовые фасады, высочайше утвержденные для обывательских домов в городах. — Санкт-Петербург, 1840—1841. — Тетр. 1—6.

Обремский В. Постройка зданий института (Киевский Политехнический институт). — Киев, 1904.

Овсійчук В.А. Архітектурні пам'ятники Львова. — Львів, 1969.

Овсійчук В.А. Олекса Новаківський. — Львів, 1999.

Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — Київ, 2001.

Огієвська І. Микола Пимоненко. — Київ, 1983.

Огієвська І. Сергій Васильківський. — Київ, 1980.

Огієвська І. Сергій Світославський. — Київ, 1989.

Огоновський О. Історія літератури руської. — Львів, 1891. — Ч. III, відділ 1. Проза.

Одеса: Архітектура. Пам'ятники / Автор тексту В. Тимофієнко. — 3-тє вид. — Київ, 1990.

Одесса в произведениях графики XIX века: Альбом гравюр / Сост. В.В. Солодова, автор вступ. статьи В.В. Солодова, Л.В. Фабрика. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Одесса, 1997.

Одесса. 1794—1894: К столетию города. — Одесса, 1895.

Одесская биржа // Одесский листок. — 1899. — № 17.

Оль Г.А. Архитектор Брюллов. — Ленинград; Москва, 1955.

Ольховський А. Нарис історії української музики. — Київ, 2003.

Онищенко М.Ю. Будівництво казенних будівель у Росії і на Україні за типовими проектами Андреяна Захарова // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959.

Онищенко Н.Е. Творчество мастеров русского монументального искусства в Полтаве // Зодчество Украины. — Киев, 1954.

Освящение и открытие Киевского художественно-промышленного и научного музея Императора Николая Александровича. — Киев, 1905.

Освящение караимской синагоги (кенаси) // Киевлянин. — 1902. — 28 января.

Осипов А.П. Очерк истории древесных насаждений г. Киева и деятельность городской садовой комиссии за 1887—1897 г. — Киев, 1897.

Островский Г.С. Львов: Архитектурно-художественные памятники. — 3-е изд. — Ленинград, 1982.

Островський В. Олекса Новаківський. — Київ, 1964.

Островський Г. Адальберг Михайлович Ерделі. — Київ, 1966.

Островський Г. Іван Труш. — Київ, 1955.

Островський Г. Іван Франко і образотворче мистецтво. — Київ, 1973.

Островський Г. Йосип Йосипович Бокшай. — Київ, 1967.

Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. — Київ, 1974.

Очерки истории строительной техники России XIX — начала XX веков. — Москва, 1964.

Очерки о жизни и творчестве художников: Середина XIX века / Под ред. А.И. Леонова. — Москва, 1958.

Ощепков Г.Д. Архитектор Томон. 1754—1813: Материалы к изуч. творчества. — Москва, 1950.

Павленко М. Петро Левченко. — Прага, 1927.

Павлович Ю. До питання про еволюцію українського народного орнаменту // Матеріали до етнології та антропології. — Львів, 1929. — Т. XXI—XXII, ч. 1.

Павлович Ю.Ю. Замальовки селянського одягу Київщини // Відділ рукопис. фондів ІМФЕ, ф. 39-2/11.

Павловский И.Ф. К биографии Д.Г. Левицкого // Русская старина. — 1911. — № 8.

Павлуцкий Г.Г. О церковных постройках в стиле "empire" в Полтавской губернии // Труды XIV археологического съезда в Чернигове: В 2 т. — Москва, 1911. — Т. 2.

Пальчикова А.П. Алупка: Очерк-путеводитель. — 4-е изд. — Симферополь, 1975.

Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / За ред. А.П. Мардера та В.В. Вечерського. — Київ, 2000.

Пам'ятки Києва: Путівник. — Київ, 1998.

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. — Киев, 1983—1986.

Парский Д. Севастополь и памятники его обороны. — Одесса, 1902.

Пархоменко Л.О. Хорова культура в першій половині XIX ст. // Київ музичний. — Київ, 1982.

Пастон Э. Парадоксы Виктора Васнецова // Наше наследие. — 1991. — № 4.

Пастух Т. Романи Івана Франка. — Львів, 1998.

Петренко В.Ф. Основные этапы и особенности развития промышленного зодчества Украины в период 1780—1860 гг. // Памятники архитектуры Украины (новые исследования). — Киев, 1986.

Петришин Г. До питання формування мережі міст України XIV—XIX ст. (у європейському контексті) // АСУ. — 1996. — № 3. — Ч. 2.

Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. — Мюнхен; Львів, 1994.

Петров Н.И. Из истории киевского Владимирского собора. — Киев, 1898.

Петров Н.И. О расписании стен и вообще об украшении Киевского Владимирского собора. — Киев, 1899.

Петров Н.И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — Киев, 1884.

Петров Н. Один из предшественников И.П. Котляревського в украинской литературе XVIII века Адананский Кириллович Лобисевич // Сборник по славяноведению. — Санкт-Петербург, 1904, отдельный оттиск. — Вып. 1.

Петрова Т.А. Андрей Штакеншнейдер. — Ленинград, 1978.

Петрякова Ф. Гутне скло// Українське народне мистецтво: кераміка і скло. — Київ, 1974.

Петрякова Ф. Українське гутне скло. — Київ, 1975.

Пилявский В.И. Из истории планировки и застройки Киева в начале XIX в. // Зодчество Украины. — Киев, 1954.

Пилявский В.И. Стасов — архитектор. — Ленинград, 1963.

Письменники Західної України 30—50-х років XX ст. — Київ, 1965.

Пламеницька Є.М., Винокур І.С., Хотюк Г.М., Медведовський І.І. Кам'янець-Подільський: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1968.

Пламеницька О.А. Християнські святині Кам'янця на Поділлі. — Київ, 2001.

Погребенник Ф.П. Іван Франко в українсько-російських літературних взаєминах. — Київ, 1986.

Погребенник Ф.П. Наша дума, наша пісня: Нариси-дослідження. — Київ, 1999.

Погрібний Г. Борис Грінченко: Нарис життя і творчості. — Київ, 1988.

Погрудов А.Д. Кустарная промышленность России, ее значение, нужды и возможное будущее. — Санкт-Петербург, 1901.

Попов П. Матеріали до словника українських граверів. — Київ, 1964.

Попов П.М. Осередки книгодрукування на східній Україні (XVII—XVIII) // Книга і друкарство на Україні. — Київ, 1964.

Попова Л.М. Народная иконопись Украины XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Львов, 1985.

Попова Л. Сергій Іванович Світославський. — Київ, 1955.

Попович М. Нарис історії культури України. — Київ, 1999.

Попович М. Національна культура і культура нації // Світогляд. — 1991. — Серія 2. — № 11.

Постройка зданий Политехнического института в Киеве // НС. — 1899.

Постройка здания Музея древностей и искусств в Киеве // КС. — 1899. — № 7.

Постройка одесского театра // Неделя строителя. — 1985. — № 35.

Пояснительная записка к проектному плану города Харькова: Съемки 1895—1896 года. — Харьков, 1896.

Прахов А. Киевский Владимирский собор: Докладная записка о художественных работах в соборе. — Киев, 1896.

Прахов А. К рисункам Т.Г. Шевченка // Пчела: В 2 кн. — 1876. — Кн. 2.

Прахов Н.А. Страницы прошлого: Очерки-воспоминания о художниках. — Киев, 1958.

Прийма Ф.Я. Шевченко и русская литература XIX века. — Москва; Ленинград, 1961.

Программа по истории украинского искусства. VI: Декоративное искусство. — Киев, 1956.

Проекты церквей, сочиненные архитектором Е. И. В. профессором Императорской академии художеств ... Константином Тоном. — Санкт-Петербург, 1838.

Проскуряков В.І. Архітектура українського театру: Простір і дія. — Львів, 2001.

Пустова Ф.Д. Іван Франко — історик української літератури. — Київ, 1989.

Путеводитель по г. Киеву с каталогом сельскохозяйственной и промышленной выставки 1897 г. с планами г. Киева и выставки. — Киев, 1897.

Пыпин А.Н., Спасович В.Д. Обзор истории славянских литератур. — Санкт-Петербург, 1865.

Разбор конкурсных проектов Римско-католической церкви для г. Киева // Зодчий. — 1898. — № 11.

Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР: В 3 т. — Киев, 1989. — Т. 1.

Ракова М. Русская историческая живопись середины XIX в. — Москва, 1979.

Раковський І. Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві // Матеріали до етнольогії та антропольогії. — Львів, 1929. — Т. 21—22.

Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. — Москва, 1863. — Кн. 1.

Ревакович Т. Спогади про Корнила Устияновича // Світ. — Львів, 1917. — Ч. 6.

Ревский С.Б. Зодчие, инженеры, художники, участвовавшие в формировании Екатеринослава. — Днепропетровск, 1981.

Ревский С.Б. Формирование и развитие исторического центра г. Днепропетровска // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки. — Москва, 1983.

Ревуцький Д.С. С. Артемовський-Гулак і його комічна опера "Запорожець за Дунаєм". — Київ, 1936.

Репин и Украина: Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896—1927. — Киев, 1962.

Репин И. Далекое-близкое. — Москва, 1960.

Рильський М.Т. Передмова // Мартич Юхим. Повість про народного артиста. — Київ, 1954.

Рильський М. Семен Гулак-Артемовський // Зібрання творів: У 20 т. — Київ, 1986. — Т. 15.

Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. — Санкт-Петербург, 1895. — Т. 1—2.

Родионов М. История о построении в г. Симферополе первого православного храма и после Александро-Невского собора (1783—1829). — Симферополь, 1871.

Ромишовский С.В. Общественные сады г. Киева за период с 1897 по 1902 год: Резюмированный отчет о деятельности садовой комиссии Киевской городской управы. — Киев, 1902.

Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1986.

Рубан В.В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. — Київ, 1984.

Рубан В. Забытые имена. — Киев, 1990.

Руданський М. Архітектурне обличчя Полтави. — Полтава, 1919.

Рудницький А.М. Історія і традиції львівської архітектурної школи // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". — 2001. — № 429.

Рутковський М. Іван Похитонів (1850—1923). — Прага, 1925.

Рутковський М. Сергій Васильківський. — Прага, 1927.

Рычков П.А. Дорогами Южной Ровенщины (от Корца до Пляшевой). — Москва, 1989.

Саваренская Т.Ф., Швидковский Д.О., Петров Ф.А. История градостроительного искусства: Поздний феодализм и капитализм. — Москва, 1987.

Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина XIX — початок XX ст.: Хрестоматія. — Київ, 2001.

Сагайдак М.А., Селивачев М.Р. Общность и специфика художественной деревообработки русского Севера и Украины (по археологическим источникам) // М.В. Ломоносов и Север: тезисы докладов Всесоюзной конференции. — Архангельск, 1986.

Садовський М. Мої театральні згадки. — Харків; Київ, 1930.

Сазонова Е.І., Гладиш К.В., Турчина Н.С. Пам'ятники і архітектура Полтавщини. — Київ, 1974.

Сакович Л.Т. Регулярні містобудівельні заходи початку XIX в. у Росії і на Україні // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959.

Сакун-Щурівський А. У пошуках земного Ельдорадо [Про О.-Е. Ягна] // ПУ. — 1983. — № 1.

Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество: На материалах Украинской ССР. — Киев, 1977.

Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. — Москва, 1980.

Сборник Херсонского земства. — 1903. — № 11 (джерело вказане В.В. Малиною).

Сведения о построении и освящении единоверческой Успенской церкви в г. Одес-

се // Херсонские епархиальные ведомости. — 1875. — № 3.

Свєнціцька В. Різьблені ручні хрести XVII—XX ст. — Львів, 1939.

Свєнціцький І. Модест Сосенко. — Прага, 1927.

Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси. — Київ, 1985.

Селинов В.И. Воронцовский дворец как культурно-исторический памятник г. Одессы. — Одесса, 1929.

Селинов В.И. Что хранят в себе строительные архивы провинции // Краеведение. — 1927. — № 3.

Селівачов М.Р. Українське народне лозоплетіння // НТЕ. — 1987. — № 3.

Селінов В.І. Архітектурні пам'ятки м. Одеси. — Одеса, 1930.

Сементовский Н. Киев и его достопримечательности. — Киев, 1852.

Семеняка И. Градостроительные тревоги Большой Ялты // Архитектура СССР. — 1989. — Январь-февраль.

Сенів І.В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. — Київ, 1961.

Сенявер М.М. Архитектура Старой Одессы. — Ленинград, 1935.

Сергеев В.С. Силуэты Ялтинского побережья: Архитектурно-исторические очерки. — Ялта; Киев, 1998.

Сиваченко М.Є. Студії над гуморесками Степана Руданського: Порівняльно-культурологічний аспект. — Київ, 1995.

Сидоров А.А. Русская графика XX века. — Москва, 1969.

Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. — Київ, 1979.

Синельников М.М. Спогади. — Київ, 1975.

Синяков Г.Г. Житомир: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1968.

Ситкарева О.В. Киевская крепость XVIII — XIX вв. — Киев, 1997.

Сімікін М.І. Забудова і планування Полтави: Історичний нарис // АРУ. — 1939. — № 1.

Сімікін М.І. Український ампір // АРУ. — 1940. — № 3.

Сіткарьова О.В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII—XX століття. — Київ, 2001.

Скібіцька Т. Стильова поліфонія в розвитку архітектури України середини XIX — початку XX ст. // АСУ. — 1997. — № 4.

Скоць А. Поеми Івана Франка. — Львів, 2002.

Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. — Київ, 1989.

Слабошпицький М. Марія Башкирцева. — Київ, 1986.

Славина Т.А. Константин Тон. — Ленинград, 1989.

Сластионов А. Художник Порфирий Денисович Мартынович // Искусство. — 1912. — № 3—4.

Сластионов А. Новый дом Полтавского губернского земства // Археологическая летопись Южной России. — Киев, 1903. — № 6.

Сластіон О.Г. Портрети українських кобзарів. — Київ, 1961.

Сластіон О. Мартинович: Спогади. — Харків, 1931.

Сластіон О. Порфирій Мартинович. — Полтава, 1919.

Слободян В. Церкви Василя Нагірного // ВІУ. — 1994. — № 2.

Слободян В., Бойко О., Лонкевич Д. Синагоги України: Каталог // ВІУ. — 1998. — № 9.

Смілянська В.Л. "Святим огненним словом...": Тарас Шевченко: Поетика. — Київ, 1990.

Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. — Київ, 2000.

Смолицкий В. Первые коллекции народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 9.

Соболев А. Живопись В.М. Васнецова в Киевском соборе. — Москва, 1898.

Соболєвський Є. Реставрація і реконструкція інтер'єрів споруди Гранд-отелю у Львові // ВІУ. — 1993. — № 1.

Собор равноапостольного князя Владимира в Киеве. — Киев, 1905.

Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей с кратким наставлением как о самом производстве строения, так и о вычислении потребных к тому материалов. — Санкт-Петербург, 1824.

Сова П.П. Архитектурные памятники Закарпатья. — Ужгород, 1961.

Сокальський П. Вибрані статті та рецензії. — Київ, 1977.

Сокольський Н.И. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. — Москва, 1971.

Сосенко Модест. 1875—1920: Каталог меморіальної виставки. — Львів, 1960.

Срібняк М.Л., Федотов В.М. Біла Церква. — Київ, 1966.

Станиславский А.И. Планировка и застройка городов Украины. — Киев, 1971.

Стара Одеса: Архітектура Причорномор'я. — Одеса, 1927.

Стасов В.В. Избранные сочинения: В 3 т. — Москва, 1952. — Т.3.

Стасов В.Г. Г-ну адвокату Академии художеств // Избр. соч.: В 3 т. — Москва, 1952. — Т. 1.

Степанова О.Т. Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби // Мистецтвознавство. — Харків, 1929. — Вип. 1.

Степовик Д.В. Михайло Паращук. — Київ, 1999.

Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини XIX ст. — Київ, 1982.

Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. — Київ, 1975.

Степович А. Лебединский "будынок" // Киевская старина. — 1895. — Т. LI, ноябрь.

Стеценко К. Музика на українській сцені // Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали. — Київ, 1981.

Струхманчук Я. Сергій Васильківський // Ілюстрована Україна. — Львів, 1913. — Ч. 17—18.

Субтельний О. Україна: історія. — Київ, 1993.

Сумцов Н.Ф. Писанки. — Київ, 1891.

Суслов О. Подорож трупи Деркача до Парижа в 1894 р. // За сто літ: У 6 кн. — Київ, 1927. — Кн. 1.

Суслова А.В., Славина Т.А. Владимир Суслов. — Ленинград, 1978.

Сьомочкін І. Будинок Промислового музею // Галицька брама. — 1998. — № 2.

Сьомочкін І. Будинок художньо-промислового музею у Львові (до питання про авторство) // ВІУ. — 1995. — № 3.

Сьомочкін І. Леонард Марконі // Маестро. — 1996. — № 1.

Сьомочкін І. Пластичне оздоблення будинку колишнього Галицького Сейму // Вісник інституту "Укрзахідпроектреставрація". — 1993. — № 1.

Таранушенко С.А. Килими // ІУМ. — Київ, 1968. — Т. 3.

Таранушенко С. П.Д. Мартинович: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1958.

Таранушенко С. Василь Кричевський // Життя й революція. — Київ, 1929. — Ч. 1.

Тарахан-Береза З.П. Шевченко — поет і художник: До проблеми єдності образного мислення. — Київ, 1985.

Тарновский М.В. Качановка // СУ. — 1915. — № 40—41.

Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2002.

Творчий метод і поетика Т.Г. Шевченка. — Київ, 1980.

Тиманович Є.В. Деякі риси еволюції художніх форм архітектури на Україні початку XX ст. // Українське мистецтвознавство. — Київ, 1974. — Вип. 6.

Тимковский Т.Ф. Мое определение на службу // Москвитянин. — 1852. — № 17.

Тимофеев Л.Н. К вопросу о генезисе композиции Воронцовского дворца в Алупке // История и теория архитектуры и градостроительства / Межвузовский тематический сб. трудов ЛИСИ. — Ленинград, 1980.

Тимофеенко В.И. Ансамблевые решения в застройке Харькова на рубеже XIX—XX вв. // Материалы к Своду памятников истории и культуры Украинской ССР: Харьковская область. — Киев, 1984.

Тимофеенко В.И. Ансамбль Приморского бульвара в г. Одессе // Типовые статьи о памятниках истории, археологии, градостроительства и архитектуры, монументального искусства. — Киев, 1985.

Тимофеенко В.И. Архитектор В.И. Беретти // СА. — 1981. — № 8.

Тимофеенко В.И. Архитектура Киева в конце XVIII — первой половине XIX века // Архитектура Киева. — Киев, 1982.

Тимофеенко В.И. Генезис, сущность и этапы развития стиля классицизма на Украине // Памятники архитектуры Украины. — Киев, 1986.

Тимофеенко В.И. Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. — Киев, 1984.

Тимофеенко В.И. Жилая застройка городов Украины в период капитализма // Известия высших учебных заведений: Строительство и архитектура. — 1972. — № 8.

Тимофеенко В.И. Застройка Харькова во второй половине XIX — начале XX вв. // Ма-

териалы к Своду памятников истории и культуры Украинской ССР: Харьковская область. — Киев, 1984.

Тимофеенко В.И. Одесса: Архитектурно-исторический очерк. — 2-е изд. — Киев, 1984.

Тимофеенко В.И. Строительство зданий банков на Украине в дооктябрьский период // Вопросы архитектуры. — Москва, 1972.

Тимофеенко В.И. Формирование градостроительной культуры Юга Украины. — Киев, 1986.

Тимофієнко В.І. Брами, огорожі й ворота у забудові південних міст. — Київ, 1994.

Тимофієнко В.І. Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Біографічний довідник. — Київ, 1999.

Тимофієнко В.І. Про взаємодію національних традицій в процесі формування архітектури Південної України в кінці XVIII ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. — Київ, 1983.

Тимофієнко В.І. Традиції ренесансу та класицизму в забудові Південної України XIX — початку XX ст. // Мистецтво і сучасність. — Київ, 1980.

Тимофієнко В.І. Учбові споруди в Україні: Формування типів і стильові особливості // Теорія та історія архітектури. — Київ, 1995.

Тимофієнко В.І. Церкви німецьких колоністів у Південній Україні // Німецькі колонії в Галичині: Історія — архітектура — культура. — Львів, 1996.

Тимофієнко В.І. Шляхи формування типів складських споруд на півдні України // АСУ. — 1994. — № 1.

Тимофієнко В.І. Юність міста Катеринослава: Чинники заснування і перші роки життя // Історія України: Маловідомі імена, події, факти. — Київ, 2000. — Вип. 10.

Тимофієнко В.І., Єрошев В.Ю. Українська садибна архітектура другої половини XVIII — першої третини XIX століття. — Київ, 1993.

Тиц А.А., Шпара П.Е. Харьков: Архитектурно-исторический очерк. — Киев, 1983.

Тищенко О.І. За проектами М. Львова і Л. Руски: Палац Кочубеїв у Диканьці // Архітектура України. — 1991. — № 4.

Тищенко О.Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — Київ, 1983.

Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.). — Київ, 1992.

Ткаченко В.Я. Николай Семенович Самокиш. — Москва, 1964.

Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. — Тернопіль, 2003.

Толвинский Н. Описание зданий и приспособлений строящегося городского лиманно-лечебного заведения на Куяльницком лимане в Одессе // Зодчий. — 1890. — № 9—10.

Трегубова Т.А. К истории развития Печерска в Киеве // СА. — 1979. — № 6.

Трегубова Т.О., Мих Р.М. Львів: Архітектурно-історичний нарис. — Київ, 1989.

Трутовский К. Из воспоминаний о поездках по Малоросии // Киевская старина. — 1889. — № 9.

Трутовский К. Пятницы художников: Отрывок из воспоминаний // Русское обозрение. — Москва, 1893. — Т. II, апрель.

Труш І. Про мистецтво і літературу // Збірник статей. — Київ, 1958.

Труш І. Творчий шлях художника // Література і мистецтво. — 1940. — № 2.

Тубли М.П. Авраам Мельников. — Ленинград, 1980.

Турченко Ю. Київська рисувальна школа. — Київ, 1956.

Турченко Ю. М.І. Мурашко. — Київ, 1956.

Турчин В. Надгробные памятники эпохи классицизма в России // От средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX в. — Москва, 1984.

Турчин В. Судьба пейзажа моралистического, дидактического и символического в эпоху пленера // Искусствознание. — Москва, 1999. — № 2.

Турчин В. Эпоха романтизма в России. — Москва, 1981.

Тыманович Е.В. Дворцовый ансамбль в Малиевцах // СА. — 1981. — № 10.

Тыманович Е.В. Первые мосты через Днепр в Киеве // Архитектура Киева. — Киев, 1982.

Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель / Авт. текста и сост. Г.Н. Логвин. — Москва; Лейпциг, 1982.

Украинский драматический театр: В 2 т. — Киев, 1967. — Т. 1.

Украинский народный орнамент: вышивки, ткани, писанки (собрала и привела в систему О.П. Косачева). — Киев, 1876.

Украинский сборник за 1838 г. — Харьков, 1838. — Кн. 1.

Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. — Київ, 1975—1978.

Українська драматургія першої половини XIX ст.: Маловідомі п'єси. — Київ, 1958.

Українська культура в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5 т. — Київ, 1987—1994.

Українська література у портретах і довідках: Давня література — література XIX ст. — Київ, 2000.

Українська літературна енциклопедія: У 5 т. — Київ, 1988—1995. — Т. 1—3.

Українське малярство XVII — XX ст.: Провідник по виставці / За ред. і зі вступ. нарисом Ф.Ернста. — Київ, 1929.

Українське мистецтво XVII—XX сторіч: Провідник по виставці / За ред. і зі вступ. нарисом Ф. Ернста. — Київ, 1929.

Українське народне мистецтво: Живопис. — Київ, 1967.

Українське народне мистецтво: Різьблення та художній метал. — Київ, 1962.

Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. — Київ, 1967. — Т. 1.

Українські поети-романтики: Поетичні твори. — Київ, 1987.

Українські поети-романтики 20—40-х років XIX ст. — Київ, 1968.

Ульянова Л.М. Вишивка // ІУМ: У 6 т. — Київ, 1970. — Т. 4, кн. 2.

Уманцев Ф.С. Народні розписи // ІУМ: У 6 т. — Київ, 1970. — Т. 4, кн. 2.

Усадьба "Мурованные Куриловцы" в Подольской губернии // СУ. — 1914. — № 5.

Условия конкурса на проект в г. Одессе рисовальной школы и при ней общеобразовательных классов Одесского общества изящных искусств. — Одесса, 1895.

Устав строительный: Свод законов, изданных в 1857 г. — Киев; Харьков, 1893.

Устав строительный, составленный по соображениям со всеми последовавшими документальными изменениями и разъяснениями и приложением устава Института Гражданских инженеров, свода статей и др. — Санкт-Петербург, 1887.

Федорчук О. Корнило Устиянович. — Київ, 1992.

Федорук О. Джерела культурних взаємин: українсько-польські художні зв'язки другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1976.

Федченко П.М. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. — Київ, 1982.

Филомафитский Е.М. Письмо другу в Хорсти // Украинский вестник. — 1816. — № 1.

Фіголь М.П. Ярослав Васильович Пстрак. — Київ, 1966.

Филипович П. Літературно-критичні статті. — Київ, 1991.

Филянский Н. Будущее украинского искусства // Украинская жизнь. — Москва, 1913. — № 2.

Флоренский П.А. Обратная перспектива // Ученые записки Тартуского университета. — Тарту, 1967. — Вып. 198: Труды по знаковым системам. III.

Фоменко В.М. Григорій Левицький і українська гравюра. — Київ, 1976.

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1976—1986.

Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах. — Львів, 2001.

Франко І. Про театр і драматургію. — Київ, 1957.

Франко І. Публіцистика. — Київ, 1953.

Франко І. Нарис історії української літератури до 1890 р. // Зібрання творів: У 50 т. — Київ, 1984. — Т. 41.

Ханик Л.Р. Історія хорового товариства "Боян". — Львів, 1999.

Ханко В. Нарбутова інтерпретація поеми "Енеїда" Івана Котляревського // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1.

Ханко В. Трагічна доля скульптора // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1.

Харків: Архітектура. Пам'ятники // Авт. тексту А. Горшков, В. Семенов, А. Тиц. — Київ, 1986.

Харківська школа романтиків: В 3 т. — Харків, 1930.

Харчук Х. Зала засідань Галицького сейму // ГБ. — 2002. — № 4—6.

Херсонская выставка сельскохозяйственных произведений 1853 г. — ЖМГИ. — 1854, отд. II.

Холостенко М. Андрій Меленський (до 180-річчя з дня народження) // Вісник Академії архітектури УРСР. — 1947. — № 1.

Хохол Ю.Ф., Ковальов Ю.С. Чернівці: Історико-архітектурний нарис. — Київ, 1966.

Хропко П.П. Українська драматургія першої половини XIX ст. — Київ, 1972.

Цапенко М.П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — Київ, 1959.

Цапенко М.П. По равнинам Десны и Сейма. — Москва, 1967.

Царьова М.В. Кам'яний свідок. — Київ, 1973.

Церковь Афонского Ильинского подворья // Одесские новости. — 1894. — 11 ноября.

Цимбалюк С. Реставрація "Гранд готелю" у Львові // ВІУ. — 1993. — № 1.

Чайка П. Виставка картин українських художників // Сяйво. — Київ, 1913. — Ч. 7—9.

Чарновський О.О. Українська народна скульптура. — Львів, 1976.

Чеканова О.А., Ротач А.Л. Огюст Монферран. — Ленинград, 1990.

Чепелик В.В. Первісток народного архітектурного стилю // НТЕ. — 1989. — № 2.

Черкасова Е.Т. Загородные комплексы Харьковщины второй половины XVIII — начала XX вв.: Композиционные приемы и стилистические особенности // СА. — 1982. — № 3.

Черненко Д.С. Некролог // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 4—5.

Чернер О. Архітектурні перетворення Львова в роках 1772—1848 // Архітектура Галичини XIX—XX ст.: Вибрані матеріали міжнародного симпозіуму 24—27 травня, присвяченого 150-річчю заснування Державного університету "Львівська політехніка". — Львів, 1996.

Чернышев Г.А. Организация и технологические процессы производства мебели из лозы и рогозы. — Киев, 1946.

Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994.

Чижевський Д. Історія української літератури: Лекції для Інституту заочного навчання. — Мюнхен, 1994.

Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — Нью-Йорк, 1991.

Чижов В. Письма о работах русских художников в Риме // Московский литературный и ученый сборник. — Москва, 1846.

Членова Л.Г. Іван Сидорович Їжакевич. — Київ, 1964.

Членова Л.Г. Федір Кричевський: Альбом. — Київ, 1980.

Членова Л. Микола Дмитрович Кузнецов. — Київ, 1962.

Членова Л. Олександр Мурашко. — Київ, 1980.

Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — Київ, 1979.

Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. — Київ, 1996.

Шамрай А. Перші спроби романтичної драми // Харківська школа романтиків: В 3 т. — Харків, 1930. — Т. 3.

Швидковский О.А. Днепропетровск. — Москва, 1960.

Шевремврандт Г. Дом графа М.М. Толстого в Одессе // Зодчий. — 1899.

Шевремврандт Г.К. К чертежам лютеранской церкви св. Павла в Одессе // Зодчий. — 1899. — № 8.

Шевченківський словник: У 2 т. — Київ, 1978.

Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т. — Київ, 1939—1963.

Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. — Київ, 2001—2004. — Т. 1—6.

Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — Киев, 1914.

Шероцкий К. Черты античной и древнехристианской живописи на украинских писанках // Православная Подолия. — 1909. — № 15—18.

Шиле А.Я. Некролог // НС. — 1897.

Широцький К. Білоусівська церква. — Одеса, 1915.

Ширяев С.Д. Усадебная архитектура в 1820—1840 гг. // Крым. — 1828. — № 2 (8).

Шишка О. Гетьманські вали — проспект Свободи // ГБ. — 1997. — № 2.

Шквариков В.А. Архитектурно-планировочные ансамбли Керчи // Архитектура СССР. — 1935. — № 3.

Шмит Ф. Искусство: Основные проблемы истории и теории. — Ленинград, 1925.

Шпаков А. Микола Петрович Глущенко. — Київ, 1962.

Шпаков А. Олександр Олександрович Мурашко. — Київ, 1959.

Штейнберг Я. Олексій Миколайович Бекетов // АРУ. — 1939. — № 6.

Шубравський В.Є. Від Котляревського до Шевченка: Проблема народності української літератури. — Київ, 1976.

Шугуров Н.В. К.А. Трутовский и его картины и рисунки из малорусского быта // Киевская старина. — 1889. — № 5—6.

Шуйский В.К. Неизвестная постройка Тома де Томона на Украине // СА. — 1977. — № 2.

Шуйский В.К. Огюст Монферран. 1786—1858: Каталог юбилейной выставки произведений. — Ленинград, 1986.

Шуйский В.К. Тома де Томон. — Ленинград, 1981.

Шульгина Л. "Коник": Прикраса на форму кінської голови та занепад її орнаментальної форми // Матеріали з етнольогії та антропольогії. — Львів, 1929. — Т. 21—22, ч. 1.

Шулькевич М.М., Дмитренко Т.Д. Киев: Архитектурно-исторический очерк. — 5-е изд. — Киев, 1978.

Шумицкий Н. Старинный дом для гостей в имении Г.П. Галагана — селе Лебединцы, Прилукского уезда, Полтавской губ. // Зодчий. — 1915. — № 25.

Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: Виставка українського портрета XVII—XX ст. — Київ, 1925.

Щурат В.Г. Вибрані праці з історії літератури. — Київ, 1963.

Эварницкий Д. По поводу картины С.И. Васильковского // Киевская старина. — 1886. — № 1.

Эйнаровский А. Харьковский практический технологический институт // Зодчий. — 1880. — № 1—2, 5—6, 10—11.

Юрченко П.Г. Народное жилище Украины. — Москва, 1941.

Юрченко П.Г. Різьблення на дереві та розі // ІУМ: У 6 т. — Київ, 1968. — Т. 3.

Яблонская Т.В. Левицкий: Альбом. — Москва, 1985.

Якобсон А.Л. Керамика и керамическое производство средневековой Таврикии. — Ленинград, 1979.

Якубец М. Шевченко среди поляков // Шевченко и мировая культура. — Москва, 1964.

Яновський Б. Воспоминания о Врубеле // Искусство и печатное дело. — 1909. — № 1—2.

Яремич С. Михаил Александрович Врубель. — Москва, 1914.

Яремич С. Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве (1884—1885) // Мир искусства. — 1903. — № 10—11.

Ясиевич В.Е. Архитектура Украины на рубеже XIX—XX веков. — Киев, 1988.

Ясиевич В.Е. Архитектура Украины периода капитализма и империализма (1840—1917) // Памятники архитектуры Украины. — Киев, 1986.

Ясієвич В.Є., Дехтяр С.Б., Сухоруков С.А. Видатні вчені інженери-будівники України. — Київ, 1991.

Яценко М.Т. На рубежі літературних епох: "Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі. — Київ, 1977.

Яценко М.Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. — Київ, 1979.

Яцюк В. Живопис — моя професія: Шевченкознавчі етюди. — Київ, 1989.

Яцюк В. Малярство і графіка Т. Шевченка: здобутки і перспективи дослідження // Українська академія мистецтв. — Київ, 2001. — Вип. 8.

Aftanazy R. Materiały do dziejów rezydencji. — Warszawa, 1988—1993. — T. 1—11.

Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Thieme und F. Becker. — Leipzig, 1907—1937. — Bd. 1—34; 1942. — Bd. 34.

Allgemeines Künstler // Lexikon: Die Bildenen Künstler aller Zeiten und Völker. — München; Leipzig, 1995—2004. — Bd. 1—38.

Apollinaire G. Chroniques d'art (1902—1918). — Berkeley; Los Angeles, 1963.

Bukowska J. Pisanki polskie z X—XIII wieków // Polska Sztuka Ludowa. — 1958. — N 1.

Dietz L. Nieznany portret Lewickiego w Polskich zbiorach prywatnych // Studia Muzealne, 1964.

Grabowski J. Sztuka Ludowa w Europie. — Warszawa, 1978.

Grabowski J. Sztuka Ludowa. — Warszawa, 1977.

Jędrzeiewicz J. Noce ukraińskie albo rodowód geniusza: Opowieść o Szewcence. — Warszawa, 1956.

Stählin K. Aus Papieren Jakob von Stählins. — Berlin, 1926.

Lipkowski L. Moje wspomnienia. 1849—1912. — Kraków, 1913.

Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. — Warszawa, 1975.
O malarzach lwowskich // Biblioteka Warszawska. — Warszawa, 1851. — T. 1.
Peasant Art in Austria and Hungary. — London, 1911. — Fig. 526, 530.
Peasant Art in Russia. — London, 1912.
Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland. — London; Paris; New York, 1910. — Fig. 123—138.
Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pszebywajcych. — Warszawa, 1850, 1851, 1857. — T. 1—3.
Rozmaitości Lwowskie. — Lwów, 1838. — N 39.
Russische and ukrainische Malerei des 19: Jahrhunderts aus dem Kunstmuseum Sumy. — Boman-Museum Celle, 1992.
Sto lat malarstwa lwowskiego. 1790—1890. — Lwów, 1937.
Tougendkhold Y.A. Alexandra Exter. — Berlin, 1922.
Tygodnik Petersburski. — 1844. — N 95.
Wrubel Michail: Der russische symbolist. — Düsseldorf, 1997.
Wystawa sztuki ludowej zamieszkałych w Polsce Białorusinów, Litwinów, Rosjan, Słowaków, Ukraińców, Żydów: Katalog // Autor Maria Woleńska. — Kraków, 1960.
Zelenin D. Russische (Ostslavische) Volkskunde. — Berlin; Leipzig, 1827.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ДАОО — Державний архів Одеської області
ДААРК — Державний архів Автономної Республіки Крим
ІР НБІВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського
ІМФЕ — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
РДІА — Російський державний історичний архів, Санкт-Петербург
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусств, Москва

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

ЗМІСТ

Наукове видання

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 4

КНИГА 2

Українська культура XIX століття

БОНДАР Микола Пантелеймонович,
ЗАГАЙКЕВИЧ Марія Петрівна,
ПИЛИПЧУК Ростислав Ярославович та інші

Київ, видавництво "Наукова думка", 2005

Редактор-координатор *А. Я. Бельдій*
Редактори *Г. С. Балабан, Н. С. Колосок,*
Є. І. Мазніченко, Н. М. Максименко, О. В. Осадча,
Л. В. Туник, К. В. Харченко
Оформлення *Р. К. Пахолюка*
Художній редактор *Р. І. Калиш*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректори *Л. Г. Бузіашвілі, Е. В. Малиновська*
Комп'ютерна обробка рисунків *М. А. Панасюк*
Оператори *Л. В. Багненко, В. Г. Каменькович,*
М. А. Кравченко
Комп'ютерна верстка *Т.О. Ценцеус*

Підписано до друку 14.04.05. Формат 70×100/16.
Папір крейд. Гарн. "Мысль". Друк офс. Ум. друк. арк. 105,3.
Ум. фарбо-відб. 394,88. Обл.-вид. арк. 109,72.
Тираж 5000 прим. Зам 5-60.

Видавництво "Наукова думка"
Р. с. № 05417561 від 16.03.95
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

Київське АТ "Книга"
04655 Київ 53, вул. Артема, 25
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру виготівників
Серія ДК №1911